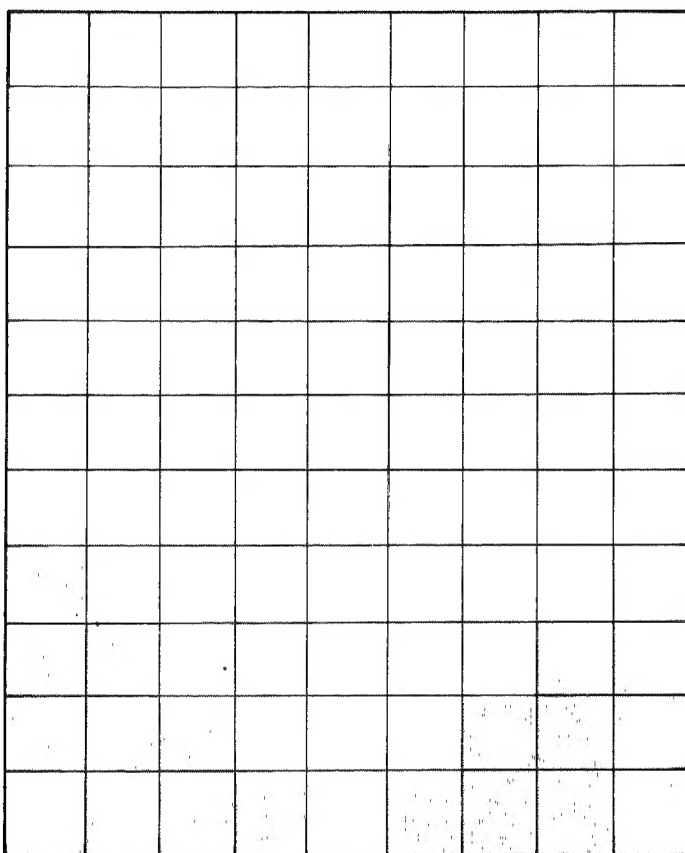


فلسفة الالتزام في النقد الأدبي

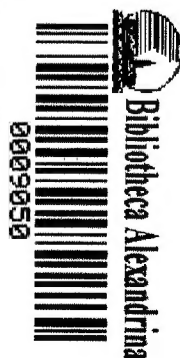
بين النظرية والتطبيق



د. محمد سعيد عيسى

مستاذ البلاغة والنقد
كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر // منشورات
جلال حزي وشركاه
بالاسكندرية



فلسفة الالتزام
في النقد الأدبي

فلسفة التاريخ في الفكر العربي

دكتور
رجاء عبيد
أستاذة البلاغة والنقد
ومعيدة كلية الآداب - جامعة بنها

١٩٨٨

الناشر / مكتبة الفيل بالاسكندرية
جمال حنزي وشركاه

تمهيد

من الممكن ملاحظة مدى التغيير الذى طرأ على المنحنى الفنى فى الانتاج الأدبى ، بعد أن كان نغما مكرورا على الصور الذهنية والمخدرة بالموسيقا التى تدفعه الى الضبابية ، فبسبب كثير من التحولات التى مر بها المجتمع تخلص من حالة الطرب والخدر والهروبى والاسترخاء فى ظلال التهويلات المجنحة بعد أن كان يعمد الى الإمساك بلحظة هاربة من لحظات الانفعال يغفل على عزلها عن كل ما يحيط بها من تفاعلات ليعيد صقلها وتصنيعها وتمييزها .

ثم حدثت تلك التغيرات الضخمة التى كانت من آثار الحرب الثانى وفواجعها الطاحنة التى زلزلت كثيرا من القيم وحولتها الى أنقاض .

وبعد المعاناة الجماعية لمشكلات العصر وتفسخاته ، تامت معايير جديدة أدت الى الالتصاق الواعى المتعاطف بين الذات وسواها ، وتأكدت أمام الفن بداهة الوشائج النابضة بينه وبين بيئته وقومه .

.. تحول الفن من مزج ألوانه وتحويل أصباغ الى النزوع نحو المجتبه واحساسات العصر مع الكف عن محاولة التزيين والتصنيع واقتناص الطرب النغمى للكلمات والكف عن اللعب على حبال المعانى أو على حبال الألفاظ .

فالشعر والمسرح والرواية أصبحت شديدة الالتصاق بالمجتمع سريع الحسابية لقضاياها .

فالتجزئة الحضرية والاحساس الدافئ وحنينة المشاركة جعلت

الفنان يتصمدى لمشاعر القلق والظلم والتمزق وغيره مما أصبح سمة عصرنا . وهو مع ذلك وفى كل ذلك لا يتمثل ذاته بقدر ما يتمثل ذوات الآخرين المتصقين بلحمه وعظمه وهو يضمد جراح الانسانية التى تبتلع المشكلات ماضيها وحاضرها ، وتكاد تستعد لالتهام مستقبلها وهو فى الخاض .

ونحن فى ذلك لا نعنى الاتحناء الوثنى للموضوع حيث تتركز حصيلة المعاناة والمشاركة ، وانما نعنى قدرة الفنان على النفاد من خلال موضوعه الى وجدان الانسانية والذود عنها مع نفاد ذلك التصوير الى الانعتاق داخل حالة من الذهول الواغى وغير الواغى ليوقد سمير التعاطف اللاهيب مع قومه .

وليس معنى ذلك أن نسمح له بالسقوط فى مهاوى السطحية والذهنية المباشرة أو السردية المنطقية أو إشعال النار والتفجّر عليها بل يجب أن يكتوى بها ويكونا فى اللحظة نفسها .

فلا يمكن أن نسمح له باستغلال الموضوع ليحوّله الى مجرد حادثة أو سرد ، وانما يجب أن يضع فى حساباته النواحي الفنية والجمالية ، فهو يعبر باخلاص عن منعطفات الانسان غائرا فى سويداء المجتمع وحيدا بين ذاته وذوات الآخرين .

فالنفس يستطيع تخصيص الكلمة لتبلغ نغماها فى حقل المجتمع ، معتمدا على الاحاطة باختلاجات الوجدان الجماعى ، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفنى محافظة على وعيها وتجديدها نحو قضايا العصر .

وعن طريق الاتحناء والتمازج بين الاحساسات الفردية للفنان والاحساسات الجماعية يتم استكشاف العلاقات المتداخلة والمتراصة لتتلاقى فى فيض انساني تتوحد فيه أعماق الفنان وأعماق الآخرين فى لحظة زمنية حيث يتوالى انهمار صوره الواعية للأشياء عن طريق تجسيدها وصقلها وربطها بالخط الفنى .

أن الفن الجدير باسمه هو ما كان مرآة للعصر وترجمانيا لظروفه ، وفى هذه الثقافات التى تمتد جذورها عبر خطى التطور الفكرى ينسج الفن

خيوطه ليصوغها ثوبا حضباريا يغطي جسد امته بالملاءمة بينه وبين
قضاياها .

فلم يعد يحفل بالرنين اللفظي او الخطابية ذات الضجيج الفخم المعتمد
على اثاره المشاعر الرمادية الباهتة ، بل أضحى انصهاراً قوياً بوتقة الوعي
منبثقا من خضم هدير حياتنا .

ومع اعتقادنا بأن فلسفة الالتزام نتاج عصرنا الحديث ، وهذا المصطلح
الذي يتميز بالجدائة يرتبط في الوقت نفسه بتغيير النظرة نحو مفهوم الادب
والفن والعلاقة بينه وبين الحياة كما قال كولبرديج الادب نقد للحياة فان
الفنان والاديب في معاناته لتجربته وادراكه لدقائقها انها يقف على العناصر
الجوهرية في معنى الحياة ، وفي استكشاف الخبرات التي تضيف ثراء
لخبراتنا .

فنتيجة لهذا الاحتكاك بين الفنان والحياة واحساسه بخطورة الكلمة
وارتباط أدبه بمجتمعه وقضاياه ، فان وجدانه يكون دائما في حالة معاناة
دائمة لمشكلات قومه ، وهو يقدم مشاركته الفعالة وفقا للآطار الثقافي
والحضاري .

وفي الوقت نفسه فاننا نؤكد ان انهماك الفنان في ملاحظة قضايا
مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الانسانية العامة التي تتعدى حدود
المكان ، وتند كذلك عن الزمان ، فانه اذا استطاع النظر الى هذه القضايا
واحسها من خلال وجدانه الانساني فانه يكون قد حقق قدرا كبيرا من
النجاح .

فليس معنى ما تقدم انه ينبغي على الفنان ان يفقد تماسكه في تيسار
المشكلات العارضة والمسائل العابرة ، بل انه يتناول القضايا المصيرية او
القضايا ذات المتحنى الاجتماعي الذي يؤثر في حياة قومه ومع ذلك فنحن
لا ننفي ان كثيرا من الموضوعات البسيطة الدالة قد يرتفع الفنان بها
ويطورها الى صورة اسنى مساهمها بها في قضيتها .

فهناك تعاقد ضميري — ان صح التعبير — بين الفنان ومجتمعه يوثق

حيوية نبض العلاقة بينهما وتفاعلها . وقومه اذ اعطوه هذه الثقة الكاملة فانه لا يكذب امله .

وهو اذ يفعل ذلك يقوم بعملية التجام أو اقتحام بين عقيدته وعقيدة مجتمعه فيما يمكن أن نسميه الحبل المشدود واصلا فيه طرفه بذاته وطرفه الآخر بذوات الآخرين بحيث يتم الموقف من خلال ممارسته الشخصية عن طريق الالتزام وليس عن طريق الالتزام .

ونحن — فى نهاية الامر — نعتقد أن الفنان حين يلتزم بموقف معين تجاه الأشياء ويعبر عنه لا يفقد ذلك شيئا من نضارة الفن أو أهميته أو يقلل من تأثيره ، فنحن نقوم بعملية تحليل لهذا العمل فى لحظات تلقيه ونضعه داخل اطاره الثقافى أو الحضارى أو الاجتماعى .

وليس هناك — فى رأينا — ما يمنع من قيام الفن بتشكيل عقيدة من العقائد أو تأييد منحنى فكرى أو شجب سواه ما دام حاملا لكل مكثاته الفنية ووسائله التعبيرية بواسطة العوامل المثيرة لهذا الشعور عن طريق جميع الخبرات المتعددة وتركيزها ويلورتها فى العمل الفنى .

ومن ناحية أخرى فان الفكرة التى تستهوى الفنان أو يتأثر بها لا تبقى — فى الفن — منعزلة عن الخيال فهو يضمها فى وشيجة من العاطفة والفكرة معيدا تشكيلها فى اطارها الفنى حيث تتحول الفكرة من التجريد الى التخصيص .

ونما هو جدير بالنظر أن الامدى — وهو صاحب الذوق الفنى — كان لا يخفى اعجابه «بالمعنى» أو ما نستطيع أن نسميه «بالفكرة» التى يكتفها الشاعر — فتراه يذكر الذين مدحوا ابا تمام لاهتمامه بالمعنى ، ويرى أن ذلك فضل لا ينكر لابي تمام ، وأن من فضله أيضا أن «معانيه» تحتفظ بدلالاتها فيقول : « أن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم الفاظه مع كثرة قبحه بالطباق والتجنيس والمساثلة ، وأنه اذا لاح له المعنى أخرجه بأى لفظ أستوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على ذلك قائلا : « واذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة

السفرء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى ، وبهذه الخلطة دون ما سواها فضل
امرؤ القيس ، لان الذى فى شعره من رقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف
التشبيه وبديع الحكمة فوق ما استعار من سائر الشعراء من الجاهلية
والاسلام حتى انه لا تكاد تخلو من أن تشتمل من ذلك على نوع من الانواع ،
ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها واقباله عليها لما تقدم على
غيره» «الموازنة ص ٣٨٩ - ٣٩١» .

الفصل الأول

الفن بين الإلهام والصناعة

كان مجال الأدب إلى القرن السابع عشر هو الفروسية ، وألحى المتسامى ، وعالم الطبيعة والمرأة ، يدور فى دائرة مغلقة ، تصوّرها هادىء أو عنيف للعواطف .

فإذا جاء القرن الثامن عشر حدث تحول فى منحى الطريق وانتصبت علامة عليه ، فقد خف سلطان الكنيسة ، وذهبت الملكية ، وضاع سلطانها ، وتحول الأدباء من البلاط الملكى إلى «الصالونات» والمقاهى المتناثرة مع التأثير الروحى بالأدب اليونانى واللاتينى .

وبدأت روح من النقد تسرى إلى كيان الأدب وتحول الأمر من اعتبار الحديث عن الطبقات الفقيرة جريمة يرتكبها الفنان إلى انتصار الطبقات الفقيرة وأصبح هناك تميز بين المضمون والصورة «الذى شطر فلاسفة الفن فى القرن التاسع عشر إلى مدرستين . مدرسة المضمون . ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا هل يقوم الفن على المضمون وحده أم على الصورة وحدها أم على المضمون والصورة معا ؟

أما بعضهم فقد ذهبوا إلى أن الفن كله مضمون ، وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين ... وأجاب آخرون : بل ليس للمضمون كبير قيمة فما هو ألا كجمالة تعلق عليها الصور الجميلة التى تبتدعها العبقرية

الفنية . وتودع منها الوحدة والانسجام والتناظر (١) .

ومن المعروف ان هناك نظريات مختلفة تفسر العمل الفني فمنها ما يراه لذة ، ومنها ما يراه معرفة ، ومنها ما يراه تنفيسا . كما سنعرض لهذه النظريات بقدر تماسها أو تداخلها بموضوعنا ، وان كنا نبدا قائلين ان عيب هذه النظريات انها تقيم حوائل بينها وبين ما عداها من النظريات بالرغم من انه من الممكن توافر كثير منها فى العمل الفني الواحد .

ومن الملاحظ ان اصحاب النظريات المختلفة يحاولون تفسير النظرية على حسب معتقدهم ويجورون فى الملول النظرى ليطابق ما يريدون ، ولتؤكد ذلك مثلا نرى آراء أفلاطون يأخذها الرومانتيكيون ليخلصوا منها الى ما يريدون من عزل الفن عن أية قيود ويتكئون على فكرة الالهام لتكون الحجة التى يرتكزون عليها .

نرى أفلاطون قد اعطى الفن نزعة مثالية حين يقول فى محاوره «أيون» ان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن . ولكن عن الهام . روحى الهى ، ويرى الشاعر كائنا اثيريا ، وأن الشعر موجود . تقليد للفعال الذى يتصف بالكمال المطلق . فأفلاطون كان مثاليا . تجريديا فى تفسيره . للمفهوم الجمالى .

وانطلق الرومانتيكيون من معتقد أفلاطون ليفسروا الفن على حسب نظرتهم الى ادب مطلق بلا قيود . كذلك قد كان لربط أفلاطون بين الشعر والمرآة حين جعله ظلا أو عاكسا لفكرة المثال طريقا ليفسر كل فريق رأى أفلاطون على حسب مذهبه .

فالواقعيون يرون الشعر مرآة للطبيعة ثم يتصورون الطبيعة فى صورة منتخبة منتقاة ووصلوا من هذه الى فكرة الغائية وفى الوقت نفسه نجد الرومانتيكيين يفسرون الاختيار بالمثالية ويتخذون من موقفه من فكرة الجمال المطلق دجامة لآرائهم ويتركون فى الوقت نفسه ما دعا اليه أفلاطون من اهتمام بالمشغول الاجتماعى للفن .

(١) المجمل فى فلسفة الفن . ترجمة سامى الدروبي ص ٥١ .

يذكر أفلاطون في جمهوريته «الشاعر» قائلا «وسنخبره الا احد في مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالرو ونضع التاج على مفترقه ونرسله الى مدينة أخرى اما نحن سنظل نستخدم لاجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا اخفى شعرا. واقل امتاعا شاعرا يحكى لنا حديث الانسان الخير» (١) .

فهو لا يبيع الشعر في دولته اباحة مطلقة بل يقيدوها بأن تكون ذلك الشعر الذي ينشد في الدولة هو الذي ينشد — على حد قوله — في تسبيح الله وتحميد» وفي مدح الصلاح وفي التعرف على الحقيقة .

لقد رأى أفلاطون في نظريته الى الوجود أنه ينقسم الى ثلاث دوائر :

- ١ — دائرة المثل وتتكون من المدركات العقلية .
- ٢ — دائرة المحسوس وكل ما فيها تقليد للعالم الاول وهو تقليد باهت ناقص .

٣ — دائرة الفنون وهو صورة باهتة للدائرة الثانية اي أنه أبعد الفن عن العالم الاول والعالم الثاني .
وعلى هذا المعتقد فالفن بعيد عن الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين الاولى والثانية — وينتج من ذلك عدم مائدته لانه لا يعمل من أجل تثبيت الفضائل (٢) .

ويرى أفلاطون أن الجبال والصلاح متحدان ولذلك فهو يقف ضد التراجيديا والملحمة والشعر الا ما كان خاصا بالآلهة .

ومن المعروف أن أفلاطون قد نفى هوميروس من جمهوريته لانه قد حدد معالم الفن بمقدار قيمته الاجتماعية وقد ذكر في كتابه القوانين «أن الفن يساهم في تكوين المواطنين ويقوى المجتمع وأن الفن يقوى ما بينهم من روابط ، ولذلك فانه من الواجب أن ترتبط الثقافة الفنية بالحاجات الاجتماعية» .

(١) من الشعر احسان عباس دار بيروت ١٩٦٩ ص ١٦٣ .

(٢) د. بدوى طبانه — النقد الادبي عند اليونان ص ٥٦ .

بل أن أفلاطون يصل إلى حد طلب سيطرة الدولة على الإنتاج الفني
الأولا فرق من ذلك بين ما ألفه كبار الشعراء من أمثال هوميروس
وهسيودوس وما ألفه غيرهم من هم دونهم -- وعلى هذا يرى القاء الإبيات
التي تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الأشعار التي تروى» (١) .

فأفلاطون يرى أن الفنان لا يرى الفواصل بين الحق والباطل ، ولذلك
فلا محل لبقائه في المجتمع ، والأفضل الاكتفاء بالعلم والخلق ولا داعي
للشعر ، وهو يفرض على الفن أن يتبع السياسة ، وأن يخضع للدولة
وقوانينها ، فالفن في رأي هذا الفيلسوف عميق الأثر في حياة الناس ، ولو
لم يكن كذلك لما حفل به وأغضى عنه ، وأثره العميق إنما هو في تكوينه لعادات
شعورية خاصة ، فإذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب
السلطان كان خيرا ، والا فالويل لصاحب السلطان إذا اعتاد الناس عن
طريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه (٢) .

كذلك يرى أفلاطون أن الشعر ينبغي أن يحث الإنسان على فعل الخير
أي أنه يطلب غايات اجتماعية للفن الذي عليه «أن يصور الناس تصويرا
ملائما من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء الذي لا يئمل هذه الناحية . .
فيجب أن يستبعد استبعادا تاما . . وكذلك الحال في الفن الروائي فقد رأى
أن «الكوميديا» يجب أن تتجه إلى السخرية من كل خلق ذميم وأن تهتم بتبني
يطلق عليه أفلاطون المواطن النبيلة» (٣) أفلاطون ، ٢٤٠ . . .

وأفلاطون كذلك يؤمن بالانتقاء والاختيار في الفن ويرى أن أول واجب
على الدولة في نظره السيطرة على الذين يلقون الخرافات ويجب اختيار
أجملها وتبني ما سواها وإذا كان من الواجبات المقدسة الدفاع عن الوطن
فإنه يجب أن يربي الشباب على الشجاعة وأن يستبعد من الشعر كل شعر
يحتل من الموت ويبتدئ الرقب في قلوب الشباب ويدمنهم إلى النجس .

(١) السابق ص ٤٤ و ٤٥ .

(٢) د. زكي نجيب «فلسفة ومن» - مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٣ .

(٣) انظر ، النقد الأدبي عند اليونان ص ٤٦ .

تلك فان أفلاطون يرى للشعر رسالة نسائية أن لم يحققها فهو شعر فاسد لأنه أوهم لا يجد لها ظللا في عالم الحقيقة (١) .

وفي هذه الفلسفة الرامية الى اثبات رسالة اجتماعية للشعر نجد هوراس الذى يرى أن «غاية الشعراء. أما الافادة أو الامتاع أو اثاره اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد ، عندما تريد الافادة أوجز حتى أن اذهان الناس تستقبل أقوالك في سرعة ويسر ، ثم تعيها في أمانة . كل ما زاد عن الحاجة يسيل على جوانب العقل الطامع . . فمن مزج النافع بالمتع عن طريق تسلية القارئ وافادته معا فقد نال رضا الجميع . (٢) .

أما أرسطو فيرى أن الشعر قد نشأ لسببين الاول بسبب المحاكاة فهي كغريزة إنسانية فالناس يجدون لذة في المحاكاة . . فالكائنات التي تقتحمها الفين حينما ترأها فتح الطبيعة تلذ بها مشاهدتها بصورة إذا أحكم تصويرها، والسبب الثانى هو أن التعلم لذىذ . . ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الأعمال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أعمال الأدنياء فانشئوا الاحاجى بينما انشبد الآخرون الاناشيد والمدائح (٣) أى إنه يجعل الفن في خدمة الغفيلة .

فحين تحدث أرسطو عن المحاكاة في الشعر جعلها مهمة الفن الجميل وجعل صدق المحاكاة في المتعة التي تصل الى المجتمع لا مجرد متعة خاصة يحسنها الفنان وفي الوقت نفسه فانه جعل للفن خاصيته وفرديته . . والشعر هدف في ذاته ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعنى خدمة أى هدف آخر (٤) .

يقول ريتشاردز : « لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس أن الشعراء يوذون أن يعلموا وأن يولذوا اللذة وأن يجمعوا الشئيين معا ، كما أن بوالو

(١) لمزيد من التفاصيل انظر المرجع السابق .

(٢) هوراس — فن الشعر ترجمة لويس عوض ص ٨٨ .

(٣) د. بدوى طبائنه — النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .

(٤) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٣٤٠ .

Boileau أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال ريان Rapin أنه لكي يكون الشعر نافعا . يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هي الوسيلة التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهي المتعة ، أما درادين DRYDEN فيظهر بها عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول أنه «يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارئ إذ أن المتعة هي الغاية الرئيسية للشعر وإن لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه فالشعر يعلم إبان توليد المتعة» (١) .

فبالرغم من حرص هؤلاء النقاد على وجود متعة في الفن فانهم لم يغفلوا الجانب الاجتماعي له .

ونحن نود الالتفات لنقطة تتصل بهذا الجدل حول الفن وغايته وهي فكرة الإلهام التي سيطرت على الأذهان فترة طويلة لاننا اذا أخذنا بهذا المعتقد وهو أن الشاعر أو الفنان يتلقى مايسمى بالوحى أو الإلهام فانه يكون بعيدا عن الحديث في علاقة فنه بمجتمعه وخدمته لغايات وأغراض هذا المجتمع ، فحين ننظر الى فكرة الإلهام التي نادى بها سقراط وكذلك أفلاطون فان ذلك من أجل التساؤل عما اذا كان الفن يتنزل الهاما يتنزل من عل فلا معنى حينئذ للالتزام ومطالبة الفنانين بمنهج فنى معين .

ويطالعنا في هذا السبيل هوميروس الذى يعتقد بالإلهام . . فعندما توجه هوميروس في مطلع الإلياذة والوديسا بدعائه لربة الشعر ليستتشد قريضه لعله كان يفكر في مذهب من مذاهب النقد غاية من الاهمية ، هو أن الشعر الهام من وحى أبوللون لا صناعة من عمل الأرض ، وبذلك يكون ان صح هذا الراى قد وضع حجر الأساس في علم النقد وعلم الجمال ، وأثنى مشكلة أبدية ما زالت موضع بحث ونقاش هي ، هل العمل الفنى ثمرة الإلهام أو الصناعة ، «ثم أجاب على هذا السؤال واعترف بأن الشعر الهام من ربة أبوللون أو رباته التسع اللاتى ينشبدن فيزدد الشاعر

(١) مبادئ النقد الادبى — ترجمة مصطفى بدوى ص ١١٣ .

أناشيدهن «(١)» .

لكننا من ناحية أخرى نجد هوراس يرفض فكرة الإلهام حين يخاطب الشعراء قائلًا ، «لنأيا من تكتبون تخيروا موضوعا يكافئ لباقتكم ، وتدبروا طويلا ما تنوء تحته عواقتكم وما هي تقوى على حمله ، فلو أن رجلا أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنع عليه يسر التعبير ولا وضوح الأداء ، فروعته الترتيب ورواقه تلخصان في أن على ناظم القصيدة العصاء والتي تتخلع اليها الدنيا بصبا . ناه أن يتخى ذكر ما وجب ذكره ، وتأجيل التبرير إلى أن يأتي حينه كما أن عليه أن يوتدى بذوقه . . التفكير الحكيم عوأس الكتابة التوفيمة وينبوعها . . ومن : يات المادة فالالفاظ تتبعها في غير عذاك» (٢) .

ومع ذلك غائنا نرى أن هوراس يجمع بين ما يسمى الموهبة الفطرية وعمل الفنان وصنفته فيقول ، «ها ، القصيدة الناحية نتاج الطبيعة أم الفن لا هذه هي المسألة فيها يختص بر ، لست أنين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفاة واذرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية ، خير التحصيل ، ان أحدهما يلج في طلب الآخر ويعاهده على صداقة أبدية» (٣) .

فهو هنا يقرن بين الصفة والالهام أو ما نستطيع أن نسميه بالاستعداد الفطري ولقد كانت فكرة الإلهام أو تدوير الإبداع الفني طريقا إلى ربط الفن بآخرة خارقة غيبية تغاير المألوف موجودة عند اليونان وعند الرومان وعند العرب كذلك في أحاديثهم 'مختلة' المعروفة عن شياطين الشعراء وكان هؤلاء يمثلون القوة الخفية التي تصب الوحي في أفواه الشعراء بر زعموا أن الشياطين هذه كانت تظهر لهم وأن كل ما يتميز به الشاعر عن التلقين والحفظ ثم القاء ما أوحى به اليه .

وفي كل ذلك تختلف وجهة النظر حول وظيفة الشعر وغايته فاذا رأء

(١) د. محمد صقر خنجاچه — مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ ص ٤١ منه مقال عنوانه «دراسات في النقد اليوناني» .

(٢) هوراس — فن الشعر ص ٧٢ ، ص ٨٦ .

(٣) السابق ص ٩٢ .

هو ميروس امتاعا للقلب وادخال السرور على الناس اختلفت هذه الغاية عند هيسودوس حيث يراه افادة وتعلية ولان الشاعر فى رايه كالفى يلقي الناس الحقائق السماوية ويعلمهم ما ينفعهم فى حياتهم اليومية . فهو ميروس اذا راي ان غاية الفن هى الجمال ، بينما قرر هيسودوس ان غايته هى الحقيقة . وهكذا يمكن القول بان هذين الشعاعين قد اثارا قضيتين من قضايا علم النقد والجمال هما طبيعة الشعر ووظيفته فهل هو الهام أم صناعة ؟ وهل غايته تصوير الجمال وخلقته أم تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟ (١) .

وكذلك يؤمن سقراط بالالهام وان الفن الشعرى ضرب من النبوغ فيقول انه جمع بعض ما أنتجه الشعراء وزاح يستفسر عنها فوجدهم لا يدركون معناها « عندئذ أدركت على الفور ان الشعراء لا يصدرن من الشعر عن حكمة ولكنه ضرب من النبوغ والالهام » انهم كالقديسين أو المثبتين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها » (٢) .

ولما كان افلاطون تلميذ سقراط فقد آمن — كما سبق ان ذكرنا — بفكرة الالهام هذه . يقول الدكتور بدوى طبانة : « وكان افلاطون يرى راي استاذ سقراط فى فكرة الالهام التى يؤكد هو فيها يسوقه على لسان سقراط عن شعراء المتأخرين جميعا وانهم لا ينطقون كل شعراهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى ، وكذلك الامر فى حالة الشعراء الفنانين المتأخرين الذين ينزل عليهم الوحي الالهى ، ويشبههم افلاطون فى هذا بكائنات «باخوس» ويرى افلاطون ان «الشاعر كائن اثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن ان يبدع قبل ان يلهم وقبل ان يفقد صوابه وعقله ، اما اذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فانه لا يستطيع ان ينظم الشعر او يتنبأ بالغيب ، والذي يفقد صوابه هو الاله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالانبياء

(١) د. محمد صقر خفاجه السباقي ص ٤٠ .

(٢) محاورات افلاطون ص ٥٦ وانظر النقد الادبى عند اليونان للدكتور بدوى طبانة .

والكهنة . . . فان الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الالهة ، فكل شاعر يعبر عن الاله الذى يحل فيه» (١) .

ونستطيع ان نلقى نظرة على هذا المعتقد فى النقد العربى القديم . . . فنجد القاضى الجرجاني فى وساطته يجعل فكرة الالهام ترتبط فى اطار ما يسميه بالطبع على شريطة ان تجمع بين الذكاء والدربة فيقول : «انا أقول — أيدك الله — ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والروية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرر ، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان . . . وتجد فيها «يقصد القبيلة» الشاعر اشعر من الشاعر والخطيب ابلغ من الخطيب ، فهل ذلك الا من جهة الطبع والذكاء وحده القريبة والفتنة ؟ . . . وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه آحوالهم ، فيرق شعر احدثهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ احدثهم ويتوعر منطق غيره . . . وانما ذلك يحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماعة الكلام بقدر دماعة الخلقة » (٢) .

ومن المعروف كذلك ان هناك نظريات سيكولوجية تربط الفن بالحلم ، وتزى ان الفنان مجرد شخص مصاب بالجولان النوى Sam Namhulist وهو مضطر الى المضي فى طريقه دون ادنى تدخل من جانب ارادته او نشاطه الشعورى او آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو اننا ايقظنا الفنان لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ولعل هذا هو ما عناء شليجل Sclögel حينما يكتب يقول «ان نقطة البداية فى كل شعر انما هى الغاء قانون العقل وشتى المناهج من أجل الاستغراق فى فوضى الاخيلة والاوهام الاخاذة او الاستسلام لذلك المماء الاصلى Original Chaos المخيم على الطبيعة البشرية ، ومعنى هذا ان الفن انما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواغية» (٣) .

(١) د. بدوى طبانة النقد الادبى عند اليونان ص ٤٩ .

(٢) الوساطة — تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل ص ٥ .

(٣) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٩٦ .

ومن الوجهة المثالية تجذ دوقت بآركز يري أن «الوحي نتيجة درس شاق طويل ، والالهام الفنى عصارة الجهد العتيق بين وأع ولا وأع ، خلاصة الجهود الطويلة التى اتصل بها الفنان بآثار أسلافه وجعلها مصدر الهام» (١) .

أما النقد الحديث بوسائله المختلفة فالنظرة الغالبة فيه اعتبار الالهام أو ما يمكن أن نسميه الإبداع الفنر عملا متكاملا مكونا من جهد الفنان ورا أثره الفنى الى ذاته الخاصة داخل إطار نفسه مع ملاحظة العوامل الخارجية اذا كانت لها صلة به ويضع الإبداع للتفسير الاجتماعى الذى يراه ظاهرة اجتماعية تتعدى حدود الميول والرغبات الفردية أو للتفسير النفسى الذى يرجعه الى سلسلة من الميئات التى يتعرض لها الفنان قبل اظهار عمله الفنى .

أما القول بأن «التجربة الشعرية لا تصنو الا فى حالة الذهول أى فى تلك الحالة التى يتخدر بها، الوعى المحقق التثبيت الموضوع حتى تظفر النفس بالرؤيا» (٢) فذلك مجرد مبالغة لفظية ، فلا بد من وجود وعى محدود كذلك ، مع اعتبارنا أنه لابد من وجود تربة خصبة فى أعماق الفنان تنبت عليها ما ييخره الذهن من فكرة مخصبة بالعاطفة قد يرجع تاريخ استنباتها سنوات طويلة قبل أن تصاغ فى عمل فنى .

ففى حدود الذاكرة والاطار الشعرى والاطار المعنوى والمعرفى مع مؤثرات المجتمع واستعمالات اللغة والبيئة الزمنية والفكرية كل هذه العوامل مهية للتربة الخصبة حتى يكون نتاجها طبيعيا ، فالشاعر يتفدى بالافكار السائدة ويقوم بتركيبها وعرضها بشرط أن تكون هذه الافكار جذابة ومؤثرة .

يرى آرنولد أنه «لا يمكن أن يتم خلق العمل الفنى العظيم الا اذا

(١) روبرت ألفريد - النقد الجمالى - ص ٥٥ .

(٢) أيليا الجاوى - مجلة الآداب - فبراير ١٩٦٦ ، ص ١٩٦ .
«الصورة بين الشعر القديم والشعر الحديث» ص ٥٣ .

قوافر عاملان الطاقة الابداعية الكامنة فى الفنان ، والطاقة الثقافية الكامنة
فى العصر ، ولابد للطاقتين أن يلتقيا لينتج عن التقائهما الادب العظيم» (١) .

يقول المازنى : «الاديب يعرض له الخاطر فيستهويه ويسحره ، ولا
يجرى فى باله — أول الامر — شئ من المصاعب والعوائق ينظر الى الغاية
دون المذاهب ويشيع فى كيانه الاثر الذى سيحدثه ، وقد يتصور الامر واقعا
ولا يندر أن يتوهم أنه ليس عليه الا أن يتناول القلم فاذا به يجرى أسرع من
خاطره ، يكبر هذا فى وهمه لحظة تطول أو تقصر ثم يهم بالعمل ليعالج
اداءه ، فيتبين أن عليه أن ينضج الفكرة ويتقصى النظرة ، ويلم بهذا ويعرج
على ذلك ، ويستطرد الى هنا ، ويمضى الى هناك ، ويدخل شيئا ويخرج
خلافه ، ثم انه يصب ذلك فى قوالب ملائمة ينبغى أن يعنى بانتقائها ،
وأن يتوخى فى الاداء ضرورات تقسره عليها طبيعته الخواطر أن
المسائل» (٢) .

فالفنان فى عمله انما هو فى الحقيقة خاضع لسلسلة من القوانين
المتعددة كقانون تداعى الخواطر الذى ينادى به علم النفس وقانون تقسيم
العمل الذى قال به دور كهايم ، فهو يتأثر بالبيئة وبالوسط الاجتماعى
وبالعادات والعرف وجميع المظاهر الاجتماعية الاخرى ، ثم نتيجة لترويض
النفس والقدرة المنظمة على استعادة تجاربه الماضية ليستطيع التمييز بين
التجارب وأن يقوم بتمحيصها ، فهو يجمع بين القدرة على أن يتذكر الاحداث
أو التجارب الماضية ، وفى الوقت نفسه لا يجعل هذه التجارب تفقده اتصاله
المباشر بمجتمعه ثم عليه بعد ذلك أن يعيد الربط بين احساسه بفرديته
والعالم المحيط به فى نطاق الاطار الاجتماعى نتيجة تكريسه للظروف التى
تحيط بالحياة . وكما يرى «سبندر» أن الشعر جهد واتقان وعمل ، والشاعر
الجاد يستغل أفكاره فى تجويدها وصقلها والدأب عليها حتى تصبح هذا
لالفن الشعرى الناضج .

-
- (١) سمير سرحان فى النقد الموضوعي — مكتبة الانجلو ص ١٤ .
(٢) قبض الريح ص ١١١ .

فالفنان يصارع وجودا يعيد خلقه بوعيه الفنى ، فالانشاط الفنى
يكسب وجودا ما على موضوعات مفرغة تحتاج الى اطار أو صورة *Forme*
فما لابداع الفنى ما هو الا استغلال ناضج وصقل مثير للتجربة ، وهو تجسيم
وتخصيب للرؤى الشاملة للسكون ينعكس على الآخرين فيمنحها الصقل
والخصب مع ملاحظة انه لا يصل الى ذلك بوسيلة تلقائية غيبية ليدرك بها
ماهية الاشياء .

ومثل هذا العمل يكون «تد صنع بفضة واعتصر بالكثير من الجهد
والعناء من بين مادة التجربة الضخمة ، ومهمة الفنان هي تقديم الاشياء
بوصفها حقائق ، وعند القيام بذلك يكون اول فضل كبير يقدمه لنا هو تبرير
تصوراتنا السابقة وادعائنا التي نطمئن اليها ، أما مهمته الثانية فهي اكراه
انتباهنا حتى يخضع خضوعا كبيرا للقاء المباشر وبذا تقرر الاشياء انفرادها ،
وتنتبه اليها بوصفها أشياء شخصية للغاية ومحددة» (١) .

فالفنان — حسبنا نعتقد — يعتمد على الملاحظة الذكية ويقوم بتركيب
عديد من المشاهدات الجزئية ثم يعيد صوغها أو صقلها في تركيبة جديدة
تركيبية الدواء ثم يستطيع أن يقنعنا فنيا بتلك الصورة المكونة من عنصر
خيالى الى جانب عنصر حقيقى «فالفنان رجل يقدر على التمييز الحقيق بين
تجاربه ، وعلى تقويمها وتمحيصها دائما كما أنه تعود على أن يعيش حياته
بطريقة مباشرة ، فهو لا ينظر الى الحياة من خلال امين الناس ولا يدع
استجاباته الماضية المتراكمة للتجارب تميز في نفسه احساسه المباشر ،
هذا على الرغم من احتفاظه بتجاربه الماضية ، وعلى فهم آراء سواه ،
وتعوده هذا الى حد كبير وليد التكريس وترويض النفس» (٢) .

وبمع ذلك فان الموضوع الجمالى لا يظل بعيدا قائما بذاته فهو يحتوى

(١) ايردل جنكز — الفن والحياة ترجمة أحمد حمدي — المؤسسة
الصرية سنة ١٩٦٣ ص ٥٤ .

(٢) ستيفن سبنر — الحياة والشاعر — ترجمة دة مصطفى بدوى —
مكتبة الانجلو ص ٣٢ .

على مضمون واقعى غير انه يعرض هذه الاشياء عرضا جديدا يخالف تصورنا السابق لها .

فهو يحطم الرتبة التى صنعناها للاشياء وهو فى ذلك «يحملنا الى قرب الاشياء ، وانه يظهرها لنا اكثر قربا لما هى فى الحقيقة ، والفنان يتناول اشياء من العالم المألوف ، وهذه الاشياء مألوفة لدينا فى تجربتنا العادية وهو يحرف وسائلنا المعتادة للنظر الى هذه الاشياء وتفسيرها» (١) .

وعلى ذلك نكون قد قطعنا مسافة عريضة بيننا وبين قول سقراط «وذلك لان جميع الشعراء الممتازين سواء اكانوا شعراء سير او شعراء اغان عاطفيين لا ينظمون قصائدسم الرائعة بطريق الصناعة «الفن» وانما ينظمونها فى هذا الشكل البديع لانهم يلهمون ويغيبون عن وعيهم «اى يؤخذون» . فالشاعر شئ تدسى خفيف ذو اجنحة وهو عديم الابتكار حتى يلهم وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عن عقله ، وهو ان لم يصل الى هذه الحالة يكن غير ذى قوة عاجزا عن ان بلفظ كلامه المقدس» (٢) .

وفى سبيل تحديد مفهوم جديد لمعنى الالهام يرى ريتشاردز ان التجربة ذات الدرجة العالية من اليقظة يكثر من السهل استعادتها ، وان المعاناة التى تحدث للشاعر تكمن فى بعث هذه التجارب فيقول ، «ان التجارب التى تتسم بدرجة عالية اليقظة هى التى يمكن بعثها اكثر من غيرها ، وان درجة يقظة الفرد فى اللحظة التى يحاول بعث التجربة فيها هى بلا شك عامل لا يقل أهمية ، وان كانت أهميته اكثر وضوحا ، اذا فسرت قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو الى حد ما فى ان هذه التجارب اثناء معاناته لها تتسم بقبسط غير عادى من اليقظة فتتشأ فى ذهنه علاقات لاتظهر فى ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجهود والذى لاتتداخل دوافعه بحرية ، وعن طريق هذه العلاقات الاصلية تستنى له القدرة على استرجاع كمية اكبر من الماضى متى شاء . فنحن لا نستطيع ان نسيطر الا على حقل محدود

(١). ايردل جنكنز ص ١٦٩ .

(٢) هريبرت ريد - الفن والمجتمع - ترجمة فتح الباب عبد. الحليم مطبعة «شباب محمد» ص ١٥٨ .

من المنبهات بينما نفعل عن المنبهات الأخرى ، ولكن الفنان لا يصنع ذلك ،
ونفى مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان في حاجة إلى
ذلك» (١) .

والآن وقد بعدنا عن نظرية الإلهام بمعناها الذي يفترض قوى غيبية
سحرية تسيطر على الفنان وهي على ذلك تعفيه من أية مسئولية وأى
التزام — نحاول الآن أن نعالج الشق الثانى من النظرية . فهي تزعم أن الفن
يعتمد على الخيال المجنح الذى يطير بالفنان إلى عوالم يبتدعها ما دام الهام
وعلى ذلك فلا منهجية ولا فرضية على ما ينتجه ، فكل انتاج ولید مخيلته
والهام . ونلاحظ أولا للرد على هذا المعتقد الخلطى تفسير المقصود بفكرة
الخيال وأن هناك خلطا بين التخيل الذى هو توهم محض لا يدخل فى إطار
الفن وبين الخيال الذى هو ملكة إبصار تام واضح وعميق وهو لا يخالف
الصدق ولا يزيفه بل يزيده ملاء وتهددا وقربا «هو عدسة ممتازة ينظر بها
الفنان إلى حقائق الحياة الانسانية فتقربها وتكبرها . ولكنها عدسة ممتازة
مضبوطة الذرات فليست تشوش ما تراه ، ولا تدخل عليه الغموض
والاضطراب» (٢) .

فمفهوم الخال لا يعنى الاختلاق والتوهم والانتكاء على مفهوم مشوش
للتخلص من أية مسئولية فنية فذلك أمر غير مقبول ، غلابد من ملاحظة جادة
وإدراك جاد للعلاقات بين الأشياء وعلى تذكر كامل وواع للتجارب مع
التركيز على الهام منها . بل أن ندوشتين يرى أن «الفن ما هو الا انعكاس
الحقيقة» فالفكر هو الذى يقسوم بعملية الجمع بين الخارجى والداخلى
للأشياء أى أن الخيال ما هو الا عادة تركيب لما هو واقع مع ملاحظة أن هذا
التركيب — بالضرورة — عند الفنان تركيب صيغ فى إطار خاص ووفقا
لثقافة ذهنة خاصة تقسوم بعملية تجميع للأجزاء التى تراها فى الواقع
وتضيف إليها وتبطلها .

فكل انفعال شعري لا يعطى ذاته الا عن طريق الخيال الذى يمثل

(١) السابق ص ١٥٨ .

(٢) د. محمد النويهي — محاضرات فى عنصر الصدق فى الادب
صفحة ٥٥ ، معهد الدراسات العربية .

«لحدقة التي تطل منها الرؤيا حيث تنتقل التجربة من مجرد معاناة مطلقة في حالة لزوجة الى شيء تجسدي ، فهو يقوم بعملية احتضان الخارج بصفاته الجسامدة والثابتة ويحوّله تحت تأثير الانفعال حث يكونان معا وحدة متداخلة .

ونحن نجد كثيرا من النقاد يرفض الانكاء على الخيلة فيذكر الان Alain ان باسكال Pascal يجعل الخيلة سيدة الاخطاء ويرى انها ليست مطلقا قادرة تأملية للروح ولكنها على وجه الخصوص خطأ وتشويش داخل الروح وفي الوقت نفسه تشويش للجسم معا(١) كذلك يرى ان حقيقة الخيلة كونها مجنونة وغير منتظمة ويطلق عليها مجنونة المنزل او السكن La Folle du Legis.

كذلك فان هذه الخيلة تحتاج الى «موضوعات» ويرى «الان» ان العمل فقط هو الذي ينتج الفن ويؤكد ان «الصانع سواء كان فاضلا او نجارا او بناء يعمل على اظهار «الموضوع» على طريقة افضل ، وهو في عمله هذا قادر على القضاء على التوهجات وعلى هذا الاتجاه يوجد جمال في بعض الاشياء المتقنة الصنع ، وفي كل عمل تام متقن ومما لا شك فيه ان كثيرا من سعادة الفنان تكمن في «صنع عمله»(٢) » .

ويضرب «الان» مثلا على اهمية وجود «الموضوع» فيقول : «ولذلك نجد مهارة لدى الاشخاص الذين يعملون امام الآلات ، وهذه المهارة تبدو واضحة وروح الابتكار تبدو كذلك في نهاية الموضوع ، ولكن الامر على العكس اذا بحثوا في امور تجريدية كالعذالة والسعادة والشهوات فتصبح «افكارهم طفولية ساذجة»(٣) .

Systeme des beaux art. Paris. Gallimard. (1926. p.17. (١)

(٢) السابق ص ٣٣ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

وهو يرى أن الاعتماد على العمل وإرشاداته هو الذى يعطى ويشكل للفنان الأشياء فيقول : «وانه لواجب أن هذه السكينة وهذه التأكيدات أو الضمانات الروحية تعيد ثانية التشكيل المضبوط ، وتعطى الثبات وتتقوى بواسطة جميع إشارات العمل ، وعلى هذا المعنى أن أثر الآلة فى الحجر أو فى الخشب الصلب أو فى الحديد تكون هى مكونة للزخارف أو الزينة» (١) .

فهو يؤكد أن العمل والصنع هو الذى يعطى الوجود للأشياء وليس مجرد التوهم أو التخيل المجرد بل بالالتصاق بالتجربة ومعانقتها ولذلك فهو يحذر من فكرة انتظار وحى متوهم أو ما يلقي على الفنان من عالم غيبى مسحور بالخيال يكون مجنوناً وغير منظم بطبيعته أو كما يقول «الخيال دائما يحتاج الى «أشياء» وهكذا الفنون تظهر وكأنها دواء للخيال الذى يكون دائما قائماً وحزيناً وإذا غائى من الواجب أن يكون العمل الفنى مصنوعاً وصلباً وثابتاً ومحدداً ، ولذلك فإن الارتجال بدون قاعدة لن يكون جميلاً أبداً» (٢) ولذلك فهو يحذر الفنان قائلاً : «كن محترساً أيها الناظر واخش أن النثر يقع عليك» وهو يقصد بهذه العبارة التحذير من الاعتماد على الهام متوهم أو تخيل الأفكار ساقطة على الفنان ولذلك يقول «وهكذا يكون فن الخطيب الذى يبلغ الاتقان والتحديد لحكاية بسيطة فى جمهور خطبته أو محاضراته» .

ولذلك فهو يدعو كل فنان الى رفض التكاسل بحجة انتظار الإلهام الشعري أو الى ما يليق به الخيال فيقول : «وانها لمناسبة للتأكيد بأن كل فنان يضيق وقته فى البحث عن الميكنات البسيطة لن يشعر إلا بالقليل من الجمال» ويؤكد أنه «ما من شيء بسيط جميل» وأنه يجب ألا ننسى أبداً أن الفكرة تكون مشتتة وبدون شكل وتظل متسكمة طيلة فقدان الموضوع فإن الخيال يقذف دائما بفكر آخر طيلة الطريق» .

(١) السابق ص ٥٣ .
(٢) السابق ص ٣٤ .

يقول آلان : «الخيال أصل الخطأ فى رأى باسكال ، وكذلك فى «تين» وهو يتكلم عن الذين يتوهمون أنهم يرون ما لم يروا ، يهيدبا الآن الى أصل الفكرة ، وتكشف لنا مدى الافق بقدر ما تستطيع اللغة أن تعبر عنه لأننا اذا فهمنا هذه الكلمة على حسب استعمالها : فإن الخيال ليس فقط قدرة تأملية للفكر ولا أساسا ولكنه مبعث الخطأ ... فادافهمنا الخيال على هذا الوضع خلصنا الى أن الخيال جنون واختلال فهو اختلال فى الجسم ، خلط فى التفكير كل يغذى الآخر أو أنه ادراكات خاطئة يجب أن نتكلم عنها الآن ، وكان يجب علينا أن نصون الفكر الفاحص من اثر هذه البلاغة الوصفية الخاصة بالاهواء» (١) .

ونخلص الى أن «آلان» يرى ضرورة الإنكار المروغ السعوى وعلى تنظيم الفكر وعلى مسئولية الفنان عما ينتجه من فن لأنه ينتجه بوعيه وأدراكه الحر المنظم «فالفكرة عند آلان يجب أن تكون واضحة قريبة من الواقع ومن الافكار والخواطر والقيم التى يحكمها العقل من مذهب أهل الفكر ليدكرات الذى نظم طريقة تفكيره الذى يعنى كثيرا بالبحث عن الحقيقة، وبالفحص الدقيق وتفتيت الصعوبات التى يمكن أن تعوق سيرنا ، أن آلان يعتبر الخيال خداع وغير منظم بطبيعته» (٢) .

ولذلك نجد «آلان» يجعل للعمل تيمته أولا فى الحكم على فنية الفنان. فيقول : «اعمل أولا ثم أحكم بعد ذلك وهذا هو الشرط الاول لكل فن كما تفهم ذلك من اقتراب الكلمتين فنان وصانع» .

ويقول «تيودور دى بانفيل» Theodore de Banville فى الفكرة نفسها : «أيها النحات — ابحث بعناية فى انتظار النشوة تطلعة رخام لا عيب فيها لتجعل منها قارورة جميلة ، ابحث طويلا عن شكلها ولا تشكل عليها غرام خفى ولا تضال وهى» (٣) .

(١) السابق ص ٢٠ .

(٢)

La garde et Michard.

(٣) السابق .

أما «سارتر» فيرى أن الخيلة ذات عمل سحري وأنها «تعوذة مخصصة لخلق الموضوع الذي يلوح على فكره المتأمل ويرى أن الشيء الذي نرغب إيجاده تحصل بها عليه ، ولكنه يؤكد أنه «توجد في نفس هذا العمل دائما بعض الأشياء الطفولية المستعصية وهي ترفض تملكها أو إيضاح أبعادها ، وهذه صعوبات مثل الطفل الصغير في فراشه يؤثر على العالم بواسطة تضرعاته» ويرى أن «الموضوعات» تخضع لأوامر الإدراك ولكن هذه الموضوعات تملك نبط وجودها على طريقتها الخاصة» (١) .

وهو يذكر كذلك في الفصل الذي عقده عن طبيعة التجانس في الصورة الذهنية أن «الصورة تحدد بواسطة مقصودها ، والصورة ليست تمنحك تشكيلها بدون معرفة منظمة ، وهذا هو السبب في صعوبة محاولة تقريب الشيء المرصود» (٢) .

وإذا كنا قد عرضنا لأحد المسارات الفكرية لمفهوم الفن ورأينا أنه من الأسراف تلك النظرة الداعية إلى إعفاء الفنان من مسؤوليته تجاه عمله الفني بدعوى العبقرية الملهمة. فإنا الآن في سبيل أحد المنعطقات الفكرية الهامة في التطور العام لمفهوم فلسفة الفن وهي المدرسة الجمالية .

« المدرسة الجمالية وفلسفة الفن »

هذه المدرسة التي تجادل حول الفن هي إحدى المدارس التي تجعل جل بحثها وجدلها في مفهوم الجمال وتراه في الفن الذي يتجرد عن النفعية حيث نجد الفيلسوف الألماني كانت KANT ١٧٢٤ - ١٨٠٤ يقيم قواصل بين ملكات المعرفة وجعل علم الجمال بعيدا كل البعد عن أشكال المعرفة الاجتماعية وجعل اللذة الجمالية ترتبط بالذات المتأمل. لا بالموضوع أي أن «اللذة الجمالية ترتبط وتلتصق بشكل الموضوع لا باستيعاب مضمون الموضوع عن طريق شروط ذهنية فطرية عند الإنسان يستطيع بها إدراك الحكم الصحيح للأشياء والتمييز بين الجميل والقيح .

La imaginaire. P. 161.

(١)

(٢) صفحة ٧٩ .

فنحن نجد «كانت» قد فصل العمل الفني عن الواقع ثم راح يؤكد عقله الشكلي عن المضمون أو الموضوع ومن ثم أصبح الحكم على العمل وقيمه الجمالية إذا توافر فيه بخلوه من الغرض وعالميته وعدم احتمال فنائه والتسليم لأول وهلة بأنه موضع الرضا العام .

أى أن «كانت» يرى أن يكون الحكم على الشيء من حيث النوع لا من حيث النفع فالعمل الفني تكمن كل قيمته في ذاته بعيدا عن أية غايات أو متطلبات خارجية والذوق هو ملكة الحكم على الشيء وهذا هو القانون الأول للحكم الجمالي والثاني من ناحية الحكم أى وجود كثرة تعجب به وما دلم الشيء جميلا فله من هذه القوة الجمالية ما يجذب الناس على الإعجاب به أى أن «الجميل هو ما يعجب الجميع بدون مفهوم» والقانون الثالث يكمن في الترابط بين الوسيلة والغاية فهو يرى أن الفنان إنما يفي «غاية فنه .. وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط» .

أما القانون الرابع فيتركز في جعل أحكامنا الجمالية إنما هي مسألة ترجع أولا وأخيرا إلى الحالة الداخلية النفسية للشخص ، والذوق هو المعول عليه في هذا الحكم فالشئ الجميل يتراعى لأغلب الناس موضع ارتياح علم أى أن الاحساس الفني احساس بالمشاركة وعلى ذلك فإن الفنان يتعد عن صفة الإلهام التى كانت تلتصق بفنه وبه وإنما هو منتج لفنه عن خبرة وعن ادراك على دفعات .

ولعله من الجدير بالمراجعة أن نذكر أن هناك صلة فكرية بين فلسفة «أفلاطون» و«كانت» من ناحية أن أفلاطون — على حسب معتقده بنظرية المثل — يرى أن كل ما هو أرضي إنما هو مسخ للجمال العلوى أو الجمال المطلق أى جمال قائم في الذهن متمصور عن الجمال السابق في الحياة السماوية حيث كان يحيا الإنسان أولا ، بالجمال في نظره تصور مفرغ مجرد لا يوجد إلا في الذهن ، ولا وجود له في الخارج على الإطلاق ، وهذه النظرة المثالية تعتقد في القدرة الذاتية المبدعة التي تحول الواقع الموضوعي إلى ناحية تصويرية خيالية .

وعلى معتقد «كانت» يصبح الفن غاية في حد ذاته ويصبح الحكم

على العمل الفني ليس حكما اجتماعيا من نتاج المجتمع وثقافته بل يكون مجرد حكم داخلي مكون بالطبيعة في النفس الانسانية ، فغائية الموضوع ترجع الى الذات المتأملة التي تولي اهتمامها لشكل الموضوع لا استيعاب الموضوع .

ويرى «كانت» أن الجمال هو الشكل الفارغ من الفرضية والجميل هو ما كان ممتما بالضرورة أي بدون مفهوم ، والمتعة التي تلازم ادراك الجميل مقطوعة الصلة بالفائدة أي كانت هذه الفائدة .

وعلى ذلك فيوجد الجمال الحر الخالي من الغرض والجمال التابع وهو اذا ما كان هذا الجميل يشير الى غرض خارجي عنه ، وعليه فان شكل العمل الفني بقوانينه الخاصة به هو الحكم عليه أساسا بجماله أو قبحه .

فالشعور الجمالي عند «كانت» مرتبط بانسجام الفكر مع الخيلة بفضل حرية عملها وهذا الشعور مجرد صدى لذلك الانسجام ، وينتج من ذلك أن الحكم التأمل لا يفسر الا على هذا المعتقد ، وفي الوقت نفسه نلاحظ في هذا الانسجام انه يولد أو يحدث نغمة للفائقة غير الهادفة وعن طريق تحقيقها يتولد تلقائيا الشعور بالجميل «فالفن عند «كانت» هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف» (١) .

فهو يرى أن الجمال في الكون لا يتطلب الا مطلب اكتماله أي أنه يرجع للمنحنى الفني الخالص «وهو بذلك لا يعلق أي أهمية على الغاية الخلقية أو الاجتماعية» .

اننا نجد كانت في مفهومه الفني نحو العمل المثالي يهتم به داخل هذا الاطار الفني الخاص به في وحدته الخاصة به وفي بنيته الذاتية التي تكسبه جماله بقطع للنظر عن أي مضمون لها فعنده أن الجمال الخالص لا يوجد الا في الشكل حيث يتمحي أي مضمون .

وعلى ذلك فاننا اذ فصلنا بين المحتوى والمحتوى حين نفصل بين الجليل

(١) دينيس هويان — علم الجمال — ترجمة أميرة عطني بقمطر — دار احياء الكتب العربية ص ٤٠ .

والفريد نكون بالتالى قد وصلنا الى القول بأن «الفن لعب» والى القول بأن «الفن للفن» .

فاذا كان «كانت» قد ارتأت أن الجمال ما خلا من النفع فكل عمل فنى هو مجرد نشاط تلقائى لا غرضية له ، فهناك وحدة بين لذة الجمال ولذة اللعب أى أن الفن لعب .

- «فكانت» يرى أن الفن كلعب فى ملكات المعرفة وهذا اللعب لعب حُر يقوم به الخيال أو العقل لانه بإمكانهما أن يتوافقا مع ملاحظة أن اللعب فى الفن لا يعنى بالطبع اللعب التامه ، وليس معنى ذلك أن الفن — مثلا — مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لانه يظهر بشكل لعب هادىء انه اذا جلب راحة وممتعة ليستا فارغتين وانما تضجبان بالحياة المنحركة النشيطة .

ومما تلفت اليه أن الدكتور زكى نجيب محمود فى حديثه عن رسالة الفنان وطبيعة الفن يكاد يحتذى حذو «كانت» فى نظريته حين قول فى معرض حديثه «وذلك أن ننظر الى طبيعة الفن فى أعبائها فنراها هى نفسها طبيعة اللعب ، فالتلثائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن ، والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن ، والتنزه عن الغرض فى اللعب هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن ... فانت لا تدري وانت تلعب أبا الحواس تلعب أم بالعقل لانك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد» (١) والعبارة الاخيرة تكاد تكون نفس مقولة «كانت» بأن الفن لعب فى ملكات المعرفة .

ولعله من المفيد أن نذكر رد الدكتور زكريا ابراهيم عليه بقوله : «ولكننا اذا سلمنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وإنشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهود والتفكير والتنظيم ، وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن بينما نحن نشاهد دائما لدى الفنانين اهتماما جديا بانتاجهم» (٢) .

(١) فلسفة وقت ص ٢٣٢ .

(٢) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٤٠٢ .

ويتعرض «كانت» لكثير من المعارضات في تفسيره للفن بأنه لعب بقيم ملكات المعرفة فقد تولد أريلا من جعل الإبداع الفني مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته أو أصبح الطريق مسيرا للقول بأن الفن للفن كما سيأتي وأنه لا مسئولية على الفنان .

بل أنه من دوائر النظر أن الماركسيين يستغلون فكرة «كانت» عن أن الفن لعب ليفسروا بها مذهبهم على سبيل التأول والنحل فنجد «بليخانوف» يصل هذه المقولة بالديكتيك المأدى فيقرر أن الفن قريب من اللعب ولكن هذا اللعب يجدد وينتج الحياة هو الآخر وأتساحن ننظر الى الفن ، كلعبة تكمل النظرة للعب «كانت صغير للعمل ، وهذه النظرة تلقى ضوءا ساطعا جدا على جوهر الفن وتاريخه وتسمح للمرة الأولى بالنظر اليهما أى الفن واللعب من وجهة نظر مادية» (١) .

كذلك يفعل «هيولدرين» الذى يرى أن المقارنة باللعب لا يجوز أن تؤدي الى الاستنتاج أن الشعر هو مجرد تسلية بل أنه يعتبر لعبا لأنه يظهر ذاته بشكل لعب هادى وديع والشعر يركز اهتمام الانسان براحة قوارة بالحياة لا راحة هادئة فارغة والشعر يوحد بين الناس وهذا لا يعنى مجردا التقريب السطحى كما فى اللعب (٢) .

وتعرض هذه الفكرة لجدل آخر من ناحية أنه ينفى عن الفن ما نعرفه من ضرورة احتياجه الى مهارة خاصة هى مثارا لاعجاب به ويقلل من أهميته ويفقد من قيمته من ناحية أن له أهمية «من وراء المظاهر الفنية وهى وسيلة لدعم الحياة الاجتماعية ، وتقوية الروابط بين الناس ، كذلك هذه النظرية لا تصلح الا لتفسير الفن عند الهواة فقط ، ولكنها لا تصلح أن تكون تفسيراً ، أما سائلا للفن بوجه عام عند سائر الناس فى مراتب حضاراتهم

(١) الجمال فى تفسيره ماركسى «الجيلال فى فلسفة كانت يقلم ١ . ١ .
بالاشوف» ترجمة يوسف أنحلاق ص ٢٠ .
(٢) السابق ص ٢١ .

• المختلفة» (١)

كذلك يتوجه النقد الى فكرة كانت عن لعب الخيال بأن هذا اللعب «أى تتابع صبور لا يمكن أن تنقلب الى احساسات مؤلمة أو لذيدة ولا الى أفكار وعواطف فهو النسيء السطحى المألوم فى الفن .. ان الفن العظيم هو الذى يجمع بين اللذة والجمال والفائدة والاخلاق ، وهذا ما تمثي اليه الحياة فسئصبح اللذة وحتى اللذة المادية أرهف فأرهف على مر الأزمان وتمتج بمعان روحية وأفكار أخلاقية» (٢) .

فجعل فكرة الجمال فى موقف متضاد مع فكرة الغاية أو الفائدة ، وردا الفن الى النشاط المجرد من كل غرضية وأنه نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل — جعل الفن مجرد تجريد متفصم ومنعزل عن الواقع الاجتماعى .

يرى سارتر أن «كانت» قام بعملية خلط بين جمال الطبيعة وجمال الفن وأنه قد تغافل عن ادراك أن الجمال فى الطبيعة انها هو كائن بافتراضنا له فيها ، أما الجمال الذى فى الفن فان فيه نفس الغاية ، ثم ان جمال الطبيعة يوجد أولا ، ثم تأتى عملية الانتباه اليه فى حين أن جمال الفن لا يوجد الا فى أثناء القيام بعملية القراءة وهذه بالتأكيد عملية عقلية محضة .

ثم يرى سارتر كذلك أنه من الخطأ بل ومن غير المعقول الفصل بين القيمة والجمال الفنى لانه لا ننظر الى الجمال الا فى ظل القيمة .. وانما تتبلور قيمة العمل الفنى فى كونه دعوة حرة موجهة الى قارئ حر .

ومن ناحية أخرى فالجمال الطبيعى يجد محلا للتأويل أو التفسير الفردى اذ لا وجود لغاية من الممكن أن تفرض نفسها علينا بطريقة حتمية ولكن فى عالم الفن حين تنقل الصورة الطبيعية تصبح الغاية من جمالها

(١) الفن وعلم الاجتماع الجبالى ص ٤٨ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدرويش — دأو

الفكر الغربى ص ٨ .

تحمل معنى التصدية بالنسبة للكاتب ، وكذلك فأننا نجد أن هذه الغاية بالنسبة للقراء موضوعية ، مع ملاحظة أن الكاتب يبقى فيها بين متعلقة الذاتية الجمالية في تفسيره الخاص لما في الطبيعة في حين أنها تصبح موضوعية خالصة عند القراء .

وإذا كان «كانت» يرى أن العمل الفني له جماله من حيث هو عمل ، دون نظر إلى شيء آخر سواء كان الفن يكون عنده مجرد صلاة حرة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد بل يتجاوز كانت إلى القول بأن الفن إذا اقترن ببعض المثل التقليدية كاللحن أو الحق فليس جمالا خالصا ،

وعلى ذلك يكون «كانت» قد أعطى جناحين عريضين وسما عريضة أيضا للفنان يطلق فيها وأعطاه حرية العمل من دون أي تدخل خارجي . فهو يعتقد أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، وعلى الفنان الإعجاب بالجميل بدون مبالاة بالغايات ، ولا ينبغي البحث في هذه المتعة الفنية عن أية غاية وراءها خلقية كانت أو اجتماعية .

فالعمل الفني لهو حر لا غاية له سوى هذه اللذة الجمالية ، فالفن لا يبدأ إلا حين تتحرر من قيود المتعة وأن الفن ما هو إلا وسيلة لظهور الحلم Rove فتخلص من أية منفعة أو غرضية .

وتد تولد بالضرورة من جعل الإبداع الفني مسألة ذهنية منفصلة عن الواقع يمارسها الخيال وفق ذاته طريقا لإبعاد الفن من أية غاية وتجريده من أي التزام على أساس فكرة الجمال المطلق أو الحر التي نادى بها «كانت» فالفن ما هو إلا نشاط يركب المادة الخارجية بطريقة الخاصة وحسب قوانينه السابقة ويشكلها في صورة جديدة .

يقول سارتر مهاجرا هذه المقولة الكانتية الرامية إلى فصل الفن عن غاية تتعداه . . أن المصطلح الكانتى المعروف بـ «الغائية بدون غاية» يبدو على غير صالح للدلالة على العمل الفني ، ذلك لأنه في الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى في حالة «ظاهرة غائية» فجنب ، وأن يقتصر على التماس اللجب الحر المنظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال المشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناء ، أنه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية .

هو ليؤلف من جديد الموضوع الجمالى من وراء التحديد التصويرى الذى تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال ان يسعد بذاته كفا هو الامر بالنسبة لوظائف العقل الاخرى لانه دوما فى الخارج ، دوما فى داخل مشروعات مرتبط بها» (١) .

كذلك قد حاول شيلزر Schiller «١٧٥٩ - ١٨٠٥» أن يفسر الفن غيدا بأن قال أيضا بأنه نشاط ولعب ، وأن مجال الجمال هو التوفيق بين المادة والصورة بل انه قد ادعى أن الجمال الحقيقى انما يكمن فى الصورة وليس للمضمون أية قيمة ، وانه لا يمكن التأثير على انسان الا بواسطة الصورة .

وتعاونت أفكار كانت مع فلاسفة الجمال الشكلى Formels تحت زعامة هيربارت الذى يفصل كذلك بين صورة الشيء ومحتواه ، ويرى أن الصورة هى مجال الحلم فهى الخالدة ، وأما المحتوى فجماله لجرد تبعية الصورة ، وعلى ذلك فهو وكانت قد قدما القاعدة الذهبية لمدرسة الفن للفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر التى ترى أن الصورة هى أساس الجمال فى القصيدة ، وهى تؤثر بذاتها لا بما تحمله من أفكار ولا بموضوع ، ولكن بالصورة المنسقة . المنسجمة المتوسقة وبثراء الصياغة يعطى للفن قيمته كما سيأتى .

فالنظرة الجمالية تريد تحرير الفن من كل قيد خارجى يعوق — فى مفهومها — فنية العمل الفنى أو تمنع من توضيح طبيعته الجمالية ، وأن يكون هذا المصدر الجمالى للعمل بعيدا عن أية مقاييس مذهبية أو اجتماعية .

ونجلا هذا المنحنى غتد كروتشه Croce «١٨٦٦ - ١٩٥٢» الفيلسوف الايطالى الذى يفسر النشاط الفنى بأنه مجرد حدس وهذا الحدس مستقل كل الاستقلال عن أية اعتبارات خارجية عنه ، فهو منفصل عن «العلم»

و«المنفعة» و«الاخلاق» بل يرى أن الفنان يجب ألا يخدم هذه الأمور فيرى أن الفنان يرى مقدما من أية مؤاخذه أخلاقية أو فكرية أو اجتماعية .
ويرى كروتشه أنه من الخطأ أن نبحث في الفن عن غاية لأن ذلك الزام بالاختيار داخل دائرة محددة ، ففي رأيه أن المحتوى والمحتوى متصنلان ، ويرى أن القيمة في الأصل للقيمة التعبيرية ، فكروتشه يقدم الشكل ويرى أن الحقيقة الجمالية ليست مضمونا وإنما هي في الشكل فقط «فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل» (١) .

وهو يرى أن الفنان إنما يقوم بأبداع صورة .. والذي يتذوق الفن عليه أن يوجه نظره تجاه النقطة التي أشار إليها الفنان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التي فتحتها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن — في نظره — متقطع عن أية منفعة ، فهو لا يهتم لا بالنافع ولا باللذة ولا غيرهما ، ولا يهتم بالاخلاق لأنه ليس عملا من أعمال الإرادة . ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفني الذي يظهر على هيئة مادية يقابل عيانا صادقا معبرا عنه تعبيرا باطنا ، وليس النقد قاضيا يقضي بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح في العمل الفني بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذي أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفني (٢) .

فكروتشه في معتقده الجمالي يرى أن الفنان ما عليه إلا تقديم صورة أو خيال ثم يترك الباقي لذوق الفن الذي عليه أن يدور بطريقه تجاه النقطة التي دله عليها الفنان ويقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في نفسه «ولا فرق هنا بين «الحدس» و«الرؤيا» و«التأمل» و«التخيل» و«الخيال» و«التمثيل» و«التصوير» وما إلى ذلك» ، فذلك جميعها مترادفات .. فإذا كان الفن حدسا ، وكان الحدس من باب النظر لا العمل أي من قبيل التسائل ، كان من غير الممكن أن يكون فعلا نفعيا ، ولما كان الفعل النفعي يجه دائما إلى بلوغ لذة.

-
- (١) عبد العزيز حموده — علم الجمال والنقد الحديث — مكتبة الانجلو ص ٢٣ .
(٢) د. عبد الرحمن بدرى — نيتوكروتشه — القاهرة ١٩٦٠ ص ١١ ، ص ١٢ .

بإستبعاد الم ، فإن الفن اذا نظرنا الى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة ؛
اذ لا شأن له باللذة والالم من حيث هما لذة واللم ، بل اننا نلاحظ بوضوح
الآثار الفنية ما هنالك من فرق بين اللذة والفن ، فقد يكون المنظر الذى
تمثله لوحة من اللوحات حبيبا الى قلوبنا ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية
الفنية ، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية على ان المنظر ثقيل على
النفس متين (١) .

كذلك يرى هوبارت سبنسر أن الفن نوع من الترف وبينه وبين اللهو
والتسلية قرابة متينة ، ويرى أنه جهد زائد عن الحاجة يبذله الإنسان لانه
كمية مكتنزة فى ذاته ، وهذا البذل رغبة تتيج له اللذة فى هذا البذل ، وهذا
الفن «لا يبنى شيئا خارجا عن نفسه بمعنى أن النشاط الفنى نشاط
أرستقراطى لا يبنى المنفعة والأغراض المادية . وبهذا يصبح الفن لا لشيء
آخر سواه» (٢) فهو كذلك يقيم حاجزا فكريا بين الشيء الجميل والشيء
المفيد .

أما جرانت فيرى أن كل أثر من الآثار الانسانية ان لم يهدف صراحة
الى لعب الاعضاء وعبت الخيال أن لم يكن فنا للفن فهو مجرد من الجمال
« فقد يعجبنا اثر أحكم ملاءمته لكل الحاجات ، ولكن هذا الاثر لن يكون
جميلا ، فالصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متضادين ، وعلى ذلك فالذى
يميز الجميل هو خلقه من المنفعة ، فان الشيء الجميل من حيث هو جميل
لا يلبي أية حاجة حقيقية ، ولا يمكن أن يثير فينا رغبة ولا رهبة ، فاذا إشعل
فينا نار الحب كما وقع «للبجماليون» كان الفن قد أخطأ هدفه ، قوام الخيال
فى الدراما انها وهم وخيال » (٣) .

ويفرق جاريت أيضا بين الحق والجمال وبين الصدق والجمال بحجة
أننا فى أثناء الاحساس بالجمال لا نحس باننا نكشف حقائق غير معروفة

-
- (١) المنجل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبي ص ٢٤ .
 - (٢) د. عبد العزيز عزت سب الفن وعلم الاجتماع الجمالى ص ٤٧ .
 - (٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبي ص ٢٦ .

تقدر احساسنا بنفاد ادراكنا في الاحساس المألوف ويضرب لذلك مثالا بأن الرجل الظلماني أقل من غيره ميلا الى التأمل في صفاء الربيع والتمتع (١) .

ويعرض جاريت لفرضية الفن ، وهل يكون جماله خارجا عنه أو يكون جماله لفنيته فيقول : «لا زالت أماننا وسيلة أخرى يحاول الناس أن يثبتوا بها أن الفرض من الفن وروحه هو أن يرقينا ، ولذلك يكون فنا جيلا بقدر ما يصلحنا ، وهذه الطريقة لا تشترط أن يعطينا الفن درسا ، بل يكفي أن يتصل بشعورنا وعلى ذلك فان هذه الحقيقة تربطنا برابطة من الحب مع اخواننا» (٢) .

ويؤكد جاريت أن استمتاعنا بقراءة آثار دانتي أو ملتون وسواهما بالرغم من أن هذه المؤلفات تفترض اكوانا لا وجود لها ومع ذلك نشعر بجمالها يرجع الى أننا «لحين نشعر بجمال شيء لا نفكر في علاقاته بغيره» أو في القوانين التي تتحكم في وجوده كما نفعل في دراسة العلم ، بل نشعر أن الجمال عالم مستقل بذاته له قوانينه الخاصة» (٣) .

أما هيجل Hegel فيضع تساؤلا عن الحاجة التي تجبر الناس على الاهتمام بالنشاط الجمالي أي على خلق آثار فنية ويجب على هذا التساؤل بأن الإنسان يعمل على أن يجعل وجوده وجودا لذاته أي يتأمل ذاته ، ومعرفة المرء لذاته تنبع من طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلي ، وعن طريق التأثير في الأشياء وترك طابعه الخاص عليها ، ويضرب مثلا لذلك بالمراهق حين يرمى بحجر في الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التي تنداح على سطحه ، فهو يبهر بأمر خلقه بذاته ، واستطاع أن يتأمل فيه ، ولا تزال هذه المحاولات تسمو حتى تنتج الذات «الفن» الذي ما هو إلا من انتاج الإنسان لذاته فهو يعمل لادراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير في العالم الخارجي عن الذات «يفعل الإنسان ذلك»

(١) جاريت ترجمة د. عبد الحميد يونس ص ٥٨ .

(٢) السابق جاريت فلسفة الجمال - دار الفكر العربي ص ٦٨ ج ١ -

(٣) السابق ص ٣٩ .

بوصفه حراً ليوجد العالم الخارجى من غريبته ، وليلتذذ فى شكل الاشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى» وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من انتاج الانسان لذاته فى العالم الخارجى وأن ذلك طبيعى فى الذات لاعادة التعقيب على «الانا» أى الذات ثم يقول : «ان مهمة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير، وهذا الكشف بالذات ، اذ ليس للغايات الاخرى كالوعظ والارشاد . أية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه .. يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى «الاستعمالى» فى أنه يترك الشئ يوجد فى استقلاله الحر بينما يهمل بالاستعمال الشئ حن يستخدم للحصول منه على نفع» (١) .

ونحن نلاحظ ان هيجل يتأثر «كانت» فى مقولانه الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى ولا غرضيته ونستطيع القول بأن المدرسة الجمالية التى بدأها كانت ويلورها كروتشه وغيره تصل الى تفى أية قيمة للفن سوى قيمته الجمالية وأن ما عداها مستقل عنها ، وهذه النظرة تجعل الفن مجرد ترف أو جمال محض ، وتنفى عنه صفة الايجابية ، وهو نكران لتاريخ الفن منذ حضارة الانسان وما قام به من نفاد الى مسالك الحياة المختلفة وما وجهه من أضواء ساطعة أثارته مختلف جوانب الوجود والحياة بل اننا نستطيع القول كذلك بأن الادب يستطيع اىصال الذات المنتجة بغيرها من الذوات ، وفى الوقت نفسه يؤكد شخصية الذات ويقيم اتحادا انسانى عن طريق الكلية التى تتلاقى عندها سائر الإدراكات الانسانية فيؤدى الى تعميق الوعي والاتصاف بين كل الناس .

أما المدرسة الجمالية فان الفن عندها هو الاحساس الجمالى بدون أية غاية خلفه «سواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلاتاً ، حتى ليصبح وصلاً عضوياً ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئاً وراء هذا الشعور ، اذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به الى حقيقة ، ولا الى منفعة ولا الى خدمة

(١) الجمال. فى تفسيره الماركسى. ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨ ص ٤٨ ، ٤٩ .

أي نظام اجتماعي ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فإن ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة» (١) .

ولعل هذه النظرة الجمالية تجد لها أساسا في النقد العربي في قول القاضي الجرجاني : «والشعر لا يحبيب إلى النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايضة وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء مثقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ويكون جيدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا» (٢) .

ويقول ابن رشيق : « والفلسفة وجر الأخبار غير الشعر فإن وقع فيه فبقدر ولا يجب أن يجعلنا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة ، وإنما الشعر ما أطرب النفس وهز الأسماع وحرك الطباع» (٣) .

وكذلك نجد الجاحظ يقول عبرته المألوفة : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمديني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخفيف اللفظ ، وسهولة الخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك فأنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (٤) .

ومن النقاد الذين يؤثرون المذهب الجمالي من يرى أن كل فائدة تجيء من الفن سوى فنيته إنما هي فائدة عرضية غير مقصودة وأنه قد يؤدي هذه الفائدة بجماله الذي يحتويه فيقول : «ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ، ولا بما فيه من حكمة أو عظمة أو الهام ، لأنه قد يؤدي هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذي فيه ، وبما يعكسه في النفس من نظام ورضا ، دون أن تكون هناك عبرة أو حقيقة ظاهرة ، والفن من شديد

(١) د. شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٨٢ .

(٢) الوساطة — ص ١٠٠ .

(٣) البعده ج ١ ص ٧٣ .

(٤) الحيوان ج ٢ ص ١٣١ ، ١٣٢ .

«لا يحياء ، فقد يوحى للواحد ما لا يوحى للآخر ، ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه ، وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ، وإنما ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته» (١) .

إن هذا الرأي يحاول إقامة جدار من السلبية حول الفنان والذهاب الى أنه لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه ومع ذلك فهو يعود ليقرر بأن أكثرية الباحثين الذين قسروا الفن بأنه وسيلة الهام أو ترفيه أو تنفيس أو تطهير أو تعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن قد وصلوا الى أن الفن وظيفة اجتماعية مثالية أو تهذيبية بشرط أن تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل ايجابي فني غير مباشر .

يرى ايردل جنتكز أن ما يناوله الفن هو مماثل لاية مادة تجربة وشئ أى بحث تكنولوجى غير أن الفن بتركيزه عليها يحولها الى «موضوع جمال» مع اتصالها فى نفس الوقت بمضمونها الواقعى فقط «والشئ الذى تم تقديمه الينا كموضوع جمالى - أى كمضمون للفن - هو رؤيا مركزة لتشخص أحد الاحداث الفعلية وتحديدها ، غير أنه بالنظر الى أنه لا وجود لتجربة خاصة ، ولأن الفن يرجع الى شئ كلى فان الاشياء عندما بدت موضوعات لم تتخلص من اختلاطها بالاشياء الاخرى وبانفسنا ، والشئ باعتباره متحولا الى موضوع جمالى يؤكد تميزه وتفرد ، ويوصفه الذات التى تقوم بهذا التحول فانه يؤكد طبيعته المختلفة ، وهذه التأكيدات وثيقة الصلة بعضها ببعض وتؤدى الى ظهور مفارقات الجمال» (٢) .

التفسير الماركسى لعنى الجمال :

إذا نظرنا الى التأويل الماركسى لمفهوم الجمال فاننا نجدهم يفسرونه تفسيراً موضوعياً ليتساق مع مذهبهم ، فهم يحللونه كظاهرة اجتماعية

(١) روز الغريب النقد الجمالى - دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٢ ص ٦٩ .
(٢) الفن والحياة ص ١٦٣ .

وإن كل ما وصف بالجمال أو السمو فهو موجود وجودا موضوعيا فى حركة المجتمع وهو نفس الوقت يقوم بالتأثير الحاسم فى الفن ويحدد كل المقولات الجمالية .

فكل معنى للجمال أو النبلى هى مقومات تشكل الجوهر الواقعى «ولذا» فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية . . ويجب ألا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الانتاجية الاشتراكية التى تنفى استغلال الانسان للانسان هى علاقات أخلاقية وجبيلة الى حد كبير . . فالقضية اذا ليست قضية تزويق العلاقات الانتاجية فهى لا تحتاج الى تزويق ، بل تنحصر القضية فى تصويرها «هذه العلاقات» تصويرا صادقا فى المؤلفات الادبية . هذه هى مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية» (١) .

فالتأويل الجمالى فى الفهم الماركسى يعطيه صفة عملية فيرى «سبلاييف» فى كتابه «جمالية العمل» ان المتعة التى يوفرها العمل أى عمل العامل أو الفلاح أو الفنان أو العلم ، اذا ما تم دون اكراه خارجى فانها تبرز أثناء العمل — لذة جمالية فتشعر بالعمل وكأنه فرصة الحياة تماما كما نشعر بالرضا حين تشبع حاجتنا الى الحركة والضوء .

كذلك يرى تشرينشفسكى أن أهمية الفن الاجتماعية ترتبط كذلك بأهميته الجمالية ولكنه يرى أن الشكل يكتسب صفته الجمالية بواسطة المضمون الذى يجسده هذا الشكل يقول : «يكتسب الشكل فى الجبيل تيمته من الفكرة التى يعبر عنها فقط ، وبالعكس اذا لم يعبر عن الفكرة تعبيرا تاما من خلال الشكل فلن يكون لها قيمة جمالية» (٢) .

فكلما ارتفعت قيمة المضمون والشكل أيضا تسمو الصفة الجمالية وكما يقولون أن الفكرة الكاذبة «تعزى» كذبها وفى هذه الحال يكون الشكل

(٢) م . ب . بسكين انظر الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

(١) السابق ص ١١٥ بقلم ب . ا . نيقولايف .

هو أيضا كاتبا فلا بد - حسب قول تشرينشفسكى - لى يقوم الفن بمهامه من معطيات أيديولوجية التى تؤثر بدورها فى الشعور والادراك الجبالين .

ياخذ الماركسيون مقولة «كانت» السابقة عن «الفائىة بدون غاية» فيؤلونها تأويلا خاصا يستنجون منه أنها تحمل بذور الواقعية النقدية إبان قوة سلطانها فى القرن التاسع عشر ، وحجتهم فى ذلك أنه ما دام «كانت» قد طلب من الفنان أن ينظر الى الفن نظرتة الى الطبيعة فيجب عليه حينئذ أن يصور الواقع بصدق وبما أن التصوير الصادق يعطى الواقع المنطلق الموضوعى ، فعليه يكون قد خرج داخليا بشكل غائى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية ، وفضح القديم ، والتضال فى سبيل الجديد .

ثم يزعمون أن أصحاب الواقعية النقدية والدائرين فى غلكها قد حرموا من أفكار الاشتراكية وأساحتها وعلى ذلك فبعد قيام الواقعية الاشتراكية تكون هذه الدعوة الجمالية قد فقدت قيمتها بقيام الحزب الشيوعى وأرباط الواقعية الاشتراكية به الذى وسع من مفهوم انظمتة الاجتماعية فيقولون : «فى القرن ١٩ حينما لم يكن الفنانون الواقعيون مسلحين بأفكار الاشتراكية العلمية ، كانت الدعوة لتصوير المنطق الموضوعى للأشياء رادعا لهم عن الأخطاء التى كان من الممكن أن تظهر عند هؤلاء ، وذلك بسبب محدودية نظراتهم الاجتماعية ومن الواضح أن هذه الدعوة الجمالية لم تعد كافية فى المرحلة الجديدة من تطور الواقعية حينما ارتبطت الواقعية «بالحزبية الشيوعية» .

كذلك يرى الماركسيون أن أصحاب نظرية الفن للفن ، قد شوهوا أيضا . مقولة « كانت » عن الغائية بدون غاية . . فيقولون بأن البرجوازيين قد كرسوا كل اهتمامهم والقوا بثقلهم تجاه الناحية الشكلية للمقولة السابقة أو تجنبوا - عن عمد - كل ما تحويه من إمكانات ايجابية ، واستخلصوا نظريتهم السيئة ، نظرية الفن للفن «لقد ترك أنصار هذه التعاليم مسألة الغائية جانبا ، وأكدوا خاصة . . لا هدفية . . الفن ، ومن هذه الموضوعة توصلوا عن طريق استنتاجات غير فكية الى موضوعة ليس

الفن فى سبيل الحياة وفنها الى موضوعية الفن غير المرتبط بالحياة الاجتماعية وأخيرا الى عبارة « الفن للفن » غير السليمة منطقيا والتي لا وجود لها عند كانت . وقد اضاف اصحاب هذه التعاليم الى موضوعية « الالاهدية » كثيرا من الاستنتاجات المعروضة بشكل بدائي عن « لا مصلحية » الحكم الجمالى و « عدم ارتباط الفن بالمعرفة » والصق هذا وكانت نظرية تفصل الفن عن الواقع خلافا لروح علم الجمال الكانتى بمجموعه (١).

وكما رأينا محاولة الماركسيين فى تحليلهم لثقولات « كانت » لتتفق مع وجهتهم فانهم فى مسائل علم الجمال المتعددة يحددون ويحللون المعنى الجمالى على حسب فلسفتهم . .

لذلك فانهم يرون أن الفنان فى « عمله » الفنى حيث يقوم بتعبير النواحي النقدية فى الحياة انما يكون قد أدى معنى الجمال أو معنى الجميل وأن تقديم صفات الشعب السوفيتى هى « الجميل » ؛ فالفنان حين يصير الصورة ذات معنى ، مشددا على عناصر الحياة الحيوية فيها ، فانه يحول الواقع بصورة مباشرة أو غير مباشرة مقدما صورا معينة يقتدى بها ، وغالبا ما نجد البشر فى آثار الواقعيين الكبار يعيشون بصورة أعنف ، ويعملون بطاقة أشد تركيزا ، ويظهرون قوة خلقية عظيمة لا تصادف فى كل الاوقات فى الحياة وهذا لا يستلزم فى حال من الاحوال حركات بطولية ، أو وقفات أخاذه وما شابه . . أن الفنان الواقعي يضيع لهما هو جميل حين يعمم ويبرز ما هو أكثر جوهرية ، وأكثر تقدمية . . وأن الواجب الأهم الذى يقع على عاتق فنانينا هو أن يقدموا أفضل صفات الشعب السوفيتى وأكثر تقدمية على اعتبار ما هو جميل (٢) . .

أى أن المفهوم الجمالى ترك طابعه المثالى وتحول الى موضوعية

(١) ١. ا. ي. لاشوف الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٨ ، ص ٢٩ .

(٢) ج. نيدو شيفير - علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .

تلاصق الواقع على أن يكون الواقع الجميل — فى معتقدتهم — صفات الشعب
السوفييتى وتلك هى غاية الفن !!

زهم يتبعون فى ذلك تأثرهم بفلسفة ماركس الجمالية الذى يرى فيها
أن الجمال إنما ينتج خلال «تشكل المادة» ويرى أن تصور الجمال ليس
تصوراً فطرياً فى الإنسان كما يقول أ. ن. بيزويتوف» لقد أوضح ماركس
أن تصور الجمال ليس فطرياً فى الإنسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة
العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنشاط الإنسانى الواقعى
والهأدف . ويكون ماركس قد انتقد بذلك التصورات الكانتية القبلية عن
الجمال «كشيء لا غرضى» «ولا زائى» أن الجمال يظهر على حد تعبير ماركس
فقط خلال «تشكل المادة» الواقعى . . أن للجمال جذوره فى العالم المادى
وهو «الجمال» فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاته . .
وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات : فالجمال
مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو «الجمال» (١) .

بل أن ماركس يعتقد — على سبيل المثال — أن «المال» موجود
وجوداً موضوعياً ، ولكن الرأسمالية البرجوازية تشنوهه ، وعلى ذلك
فالمقضاء على الملكية الخاصة يؤدى الى جعل موضوع الادراك الجمالى
والشعور الجمالى الذاتى فى إطار واحد ويجعلهما اجتماعيين حتا والدون
الحاسم فى ذلك يرجع الى الموضوع وليس الى الذات .

وفى ذلك يتلاقى ماركس مع انجلز الذى أوضح أيضاً أن الظروف
المادية الاقتصادية هى التى تشكل الأساس الجمالى من ناحية المضمون ،
ومن ناحية وضعه بالنسبة لغيره من الظواهر الاجتماعية ، وأن الجمالى
يلعب دوراً وثيقاً بجميع الأفكار ويتفاعل معها ولكنه لا تضعيع معالنه أو
استقلاله بل يتمتع بهذا الاستقلال غير أن الشعور الجمالى لا ينعزل عنها .

(١) الجمال فى تفسير الماركسي ص ١٤٣ .

ويتعرض ماركس الى ما يوجه من نقد الى الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها للمعنى الجمالى والتي تتخلص فى أننا ما زلنا نعجب بالـفن القديم فن اليونان وما زلنا نعجب بجماله الذى لا يتصل بهذه التفسيرات الماركسية للمعنى الجمالى ، ويرى ماركس للرد على هذا الاعتراض بأن ما ادى فى الفن القديم من انسجام مع الطبيعة كان نتيجة لضعف الصلات الاجتماعية والتي لم تكن قد بلغت رشدها ووعيتها ، ولم يكن هناك وضوح فى الصراع أو التناقض بين طبقات المجتمع ، بالاضافة الى أن اليونان القدماء يمثلون طفولة الانسانية ، والانسان غالبا ما يميل الى تذكر طفولته والاستراحة الى ذكرياتها ومما لا شك أننا نجد تحليل ماركس يعتمد على الكثير من التعمل والتأمل الذهنى ومحاولة يائسة للفكك من فخ منصوب بعناية على مر التاريخ :

فماركس يجعل المعيار الجمالى يتجسد فى الفن الاشتراكى ويرى تبعا لذلك أن الفن نموذج خاص من نماذج الإنتاج الاجتماعى يخضع لقوانين الإنتاج العامة .

فبناء على معتقد ماركس أن الانسان يعمل بكل مشاعره ليؤكد ذاته فى العالم المادى ، ولكل طبقة اجتماعية طريقته التى تؤكد بها ذاتها وهذا التأكيد يشمل بالضرورة علاقة الانسان الجمالية بالواقع ، وما دامت البروليتاريا تحمل احساسا متميزا بالعالم فان هذا الاحساس يشكل الأساس الجمالى للفن الجديد الفن الاشتراكى .

كذلك يستغل ماركس المقولة الجمالية التى ترى أن اللذة الجمالية فى تصوير وحدة الانسان مع العالم ، ليخلص منها الى أنها لا تتناقض مع اللذة الجمالية فى المعتقد الماركسى الذى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، لانه يرى أن النتيجة فى كلا الحالتين هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، ومن ناحية

تأخرى فان توحد الانسان مع واقعته ومع غيره انما هو نتاج لعمليات التغيير
الثورى للحياة .

ويصل ماركس من ذلك أيضا الى نتيجة مؤداها أنه ما دامت البروليتاريا
هى الأكثر ثورية وفى نفس الوقت فانها تملك احساسا أكثر بالعلم ، فان
هذا الاحساس لابد أن يشكل معيارا جماليا للادب الجديد وهو فى رأيه
بالضرورة الادب الاشتراكى بل ان الماركسيين يقررون صراحة أن الفكر
الجمالى السوفيتى يتطور «على أساس المبادئ الماركسية اللينينية مستندا
الى مؤلفات ماركس وانجلز ولينين ، والى مقررات الحزب الشيوعى
السوفيتى الخاصة بالفن والتربية الجمالية»^(١) ، وانطلاقا من هذه المواقف
يعمم علم الجمال السوفيتى التجربة الضخمة للفن السوفيتى والعالمى .

واذا كان الماركسيون قد فسروا «الجمال» على حسب ما يرغبون فى
تفسيرهم ليتطابق مع مفهومهم للفن ، فقد راحوا كذلك يفسرون «المثالية»
أيضا على حسب ما يهوون وحسب ما يتساوى كذلك مع مفهومهم للفن ،
فيحددون «المثالية» بأنها ما تعمل على التقدم ، وأن الإبداع الفنى هو جعل
الحياة على حسب أفكارنا فيقولون : «أن عامل الصبغة المثالية الفنية فى
الفن يمثل الحلم الذى يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المألوفة للحياة ،
يتميز ما هو أساسى وأعظم أهمية فيها ، ويدمو الى التقدم محرزا البشر
على تحويل الحياة دافعا إياهم الى الفضال ، الى صنع واقع من النظرة
الثابتة التى يتحلى بها الفنان الواقعى الكبير ، وفى آخر تحليل فإن الفن
كإبداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما يجب أن تكون على حسب أفكارنا ،
أو على العكس فى ادانة ما يناقض هذه الأفكار أدانتها بدون رحمة أو
هذاتة .

ان القوة المعطية الحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفكرة بها هى أساس

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى م . ب ، بسكين ص ١٧١ .

ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما. على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى (١) .

وإذا كانت «كانت» رأى أن الجمالى يوجد قبل كل شىء فان ماركس يبرهن أن الجمال فى الواقع هو القربة والاساس الجمالى فى الفن مع احترازه بأن الجمال فى الواقع لا يساوى الجمالى فى الفن من ناحية الاهمية فالجمالى فى الفن يتصف بفائيته بتفسيره الفكرى الخاص وبشحنه الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

ويرى الفكر الماركسى انه ما دام قد تقرر ان يكون الفن الادبى قائما على التصوير للواقع الاشتراكى ، فالعمل بالنسبة لهم مسألة ضرورية وملحة من أجل الحياة ، بل وان له فى نفس الوقت قيمة جمالية أيضا ، بل انهم يرمون كل من لا يرى هذا الرأى حتى ولو كان من بينهم بالسطحية والضحالة يقولون : «اننا نرى الجمال أو النبى والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وفى صفات تشكل جوهر واقعنا ، ولذا فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى. كفن واقعية اشتراكية ، ولهذا فان ممثلى مثقفينا الذين لا يرون الايجابى الحاسم ، والذين لا يلحظون الا السلبى ، وغير الجوهرى ينزلقون الى مواقع الذاتية الاكثر عامية وسطحية» (٢) .

وعلى ذلك فإن أ. إيغوروف يحدد المضمون فى الفن بأنه الواقع الذى يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون وفى ضوء مثل اجتماعية جمالية علنا ، على أنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسى للفن السوفيتى هو هذا الواقع السوفيتى فى حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحدها التى يحددها بأنها مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

-
- (١) ج. نيدو شيفين — علاقة الفن بالواقع ص ٣٢ .
(٢) م. بسكين — الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٠٢ .

ويتخذ الماركسيون دليلا على أن المنحنى الجمالى يرجع فى تفسيره إلى المجتمع الاشتراكى متخذين ذلك من اعتقادهم من أن المفهوم الجمالى ليس قاعدة ثابتة ، وإنما هو مفهوم متغير يتشكل بتشكيل المجتمعات ، وأنه يتغير تحت تأثير بعض الظروف أو الأشياء أو الحوادث ، وأن التطور فى الميول الجمالية والمفاهيم الجمالية نتيجة ميول أو ظروف تتحقق بتحقيق شروطها فقد تسود روح المخالفة أو روح التقليد ، نظرا لظروف الوسط الاجتماعى التى هى فى حركة تحرك مستمر فتصبح لذلك هى النموذج الجمالى فهم يرون أنه من الضرورة معالجة الموضوعات الجمالية فى اطار المنحنى الاجتماعى لان الفن موجود فى المجتمع وليس معلقا فى الفراغ والفنان يأخذ مادته الفنية المختلطة من أهداف ومثل وقيم وافكار من هذا المجتمع نفسه ، كذلك فهم يرون أن الفن أيضا ليس أمرا خاصا بالفنان وليس وسيلة لمتعة صاحبه بل انه مرتبط برباط وثيق بتيارات تموج خارج ذات صاحبه وتتصل بحركة المجتمع كلها .

ومع كل هذا الجدل فإنا نرى أنه من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى موضوعا فنيا والعكس صحيح على المستوى نفسه فمن الممكن أن يكون الجمال تماثل الصورة وتطابقها مع غرضيتها ، فبالرغم من كون «الموضوع الجمالى» له وجود حسى يجذبنا اليه فان تفوقى الفن لهذا الموضوع الجمالى يجعلنى أقوم بأدراكه عن طريق النفاذ اليه بالمشاركة الفنية التى توجد عن ادراك المضمون فى اطار شكل الموضوع الجمالى عن طريق «الكشف» فى هذا الموضوع عن الصلة المتأزرة بين شكله ومضمونه بواسطة تركيز اهتمامنا وبنتية الذوق الذى يحدد ويفصل الأشياء ويجعلنا متفتحين وجدائيا وذهنيا. تجاه هذا الموضوع الجمالى .

«نظرية الفن للفن ومفهوم الفن»

سبق أن اشرنا الى أن فلسفة «كانت» الجمالية وتحليله للعمل الفني الذى توصل منه الى نفي أية غرضية تطلب من ورائه — كانت هذه الفلسفة طريقا تأثره أصحاب نظرية الفن للفن L'Art Pour L'Art . وقبل أن تعرض لفلسفة هذه المدرسة يحسن كذلك أن نشير الى أن الرمزيين قد بدأوا هذا الطويق حين جعلوا شعرهم خاليا ومجردا من الخبر ومن الحكاية ، وحتى أصبح شبيها بالنغم الموسيقى ، وظلوا داخل ذواتهم يرون الوجود من نافذة شخوصهم ، وقد حاولوا ابتداء من «ملا رمية» ، توليد منهج شعري جديد ، ومن المعروف كذلك أن السرياليين أيضا قد رفضوا الواقع وأقاموا عالما انفصاليا بينهم وبينه ، وأنكروا وجود أى جمال فيه يصلح للتجربة الشعرية واعتبروا الجمال هو ما يخلقه الفنان خلقا فى هذا العالم .

تمثل الحركة الرومانتيكية الفترة الواقعة ما بين عام ١٨٣٠ — الى عام ١٩٣٠ وما سبقها بعد أرهاصات لها مثل «التأملات» و«عطيل» على مسيل المثال .

ولقد تبلورت معالم هذه الحركة بعد الثورة الفرنسية كما يعتبر — بحق — جان جال روسو J.J. Rousseau بكتاباته أرهاصا لهذه الثورة كما يمكن طريقا للحركة الرومانتيكية إذ راح يدعو الى العيش فى كنف الطبيعة بعدما الادباء أيضا الى تخليص أنفسهم من أية مشكلة اجتماعية وأن يكتفوا بنماذجهم الفردية وأحاسيسهم الخاصة والتفرغ للجمال والحرية والفردانية . لذلك فإنه لا يمكن وضع تعريف جامع مانع كما يقال للرومانتيكية

هناك رومانتيكية بقدر عدد الرومانتيكيين أو أن تعريف الرومانتيكية يكون في عدم تعريفها كما يقول GUY MICHAUD في كتابه عن الرومانتيكية .

ولكن بوسعنا القول أن الرومانتيكية يتلخص منهجها في أن يكون الخيال لا الحياة المعيشة هو الموضوع المفضل ، وكان للرغبة في ابتهاج هذه الحرية أثرها لدى الأدباء الذين رفضوا الخضوع للقواعد التي تحد من هذه الحرية حتى وصل التمسك بها إلى رفض أية أحقية للنقد الذي يقوم أعمالهم .

وهم في سبيل هذه الحرية أداروا ظهورهم للمثولوجيا وتركوا الأدب اليوناني والروماني ونما في وجدانهم الشعور الودود نحو التألف مع الطبيعة ، وكانوا يرون أن كل أديب حكم الهامه وفنه ، وقد حل الخيال الحر عندهم محل العقل ، والشاعر يختار بحرية وزنه وقافيه ، والكاتب يعمل لنفسه خارج سلطة الاكاديمية في بناء العبارة وتركيب الجملة ، فهم ينطلقون في سبيل البحث عن أشكال جديد في الأدب والفن متحررين من نقطتين أساسيتين عند الكلاسيكيين .

الاولى : تقليد القدماء .

الثانية : الخضوع للنظم والتقاليد .

ومن هذا القبيل ما كتبه تيوفيل جوتييه Theophile Gautier في مقدمته لقصته مدموازيل دي موبان ، من أنه «لا يوجد ما هو جميل حقا إلا ما لا يمكن أن يفيد في شيء ، وكل ما هو نافع بشع لأنه تعبير عن بعض الحاجة ، وحاجات الانسان دنيئة ومقرفة» .

ولذلك نجد أيضا يتكرر لدى مبدأ أخلاقي متعارف عليه ، فحين هاجم النقاد اتجاهه غير الأخلاقي في فنه أجابهم بأن الفن لا ينبغي له أن يكون على أية صورة من الصور أداة نفع لأنه يعتبر هدفا في ذاته ولا يمكن أن يوجد شيء جميل حقا إلا في حالة واحدة وهو خلوه من النفع أما كل ما ينفع فهو تقبيح بلا أدنى شك وعليه فلا بد من بقاء الفن خلصا في حالة من النقاء المتجرد من أية قود أخلاقية أو معتقدات سياسية .

وحين أصبح مديرا لمجلة الفنان عام ١٨٥٦ كتب يقول : «ليس الفن بالنسبة إلينا وسيلة وإنما هو غاية» وقد ظل طيلة حياته يؤكد استقلال

الفن ويعارض أنصاره ابن سيمون قائلا لهم : ماذا يفيد ذلك ؟ انه يفيد في أن يكون جميلا ، وعلى وجه العموم فانه ما أن يصبح شيء ما نافعا حتى يتعطل من كل جهال وكذلك يقول ، ان الشعر ليس غقط ما كان خاليا من البرهان على أى شيء بل انه لا يحدثنا عن شيء ، وان جمال البيت من الشعر متوقف على جرسه وانسجامة وعلى حد تعبير فلوبير FLAUBERT نشدان ما لا فائدة فيه» (١) .

مع ذلك فانه من الشكل القول بأن هناك نقطة التقاء بين الكلاسيكيين وبين الرومانتيكية من حيث نزعتها الاستطيقية واهتمامها بالصورة وجمال الشكل .

ولعل المذهب البرناسى الذى يطلق على الشعراء الذين كونوا نحو عام ١٨٦٦-١٨٧٦ ، ما سمي بالبرناسى المعاصر وعلى رأسهم لو كنت دى ليل Le Conte de L'yle هم الذين نموا هذه النظرية «الفن للفن» المتأثرة بالمذهب الكانتى حيث تقوم على انفصام العمل الفنى عن غرضيته أو نفعيته وجعل ملكة الذوق هى الحكم ، كذلك فهى متأثرة بفلسفة هيغل Hegel ١٧٧٠ - ١٨٣١ التى تجعل العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمالها هى المعول فى اطار الفن وكما يعبر عن ذلك لو كنت دى ليل بأن عالم الخيال هو مجال الفن الوحيد هو غاية فى ذاته وليست له أية صلة بأى ادراك سواه مهما يكن ذلك لانه ليس الجمال خادما للحق .

فهو ينفى أى وجه للنفع ويعتبر الفن غاية فى ذاته أى استطيقا متساوقة مع شروط «كانت» الادبية التى تحدد قيمة العمل الفنى فى خلوه من غرضيته مع عالميته وعدم احتمال فنائه والتسليم بجدارته بالاعجاب العام ، وفى مقال للو كنت دى ليل أعلن أن الفن ما هو الا رغبة فكرية متصورة على المتأخرين مستقلا عن الحقيقة والمنفعة الحقيقية والسلوك وليس له من هدف الا الجمال . وهذه النظرة الى الجمال هى التى جعلت من الفن الهيدفا الاسمى للنشاط الفكرى واصبحت الامل المشترك للشعراء الناشئين من

(١) لمزيد من التفاصيل انظر :
Le Romantisme par guy Michaud.

جماعة «برناس» الذى يعتبر لو كنت دى ليل معلمهم بغير منازع (١) .
فالفكرة الاساسية تكمن فى اعتقادهم باستقلال الفن لانه عندهم غاية
وعلى كل فنان الا يهدف لغير غاية جمالية وعلى الشاعر فى نفس الوقت
رؤية الاشياء الانسانية من خلال حدقته الخاصة المنفصلة عن وجود مصلحة
أو دافع اجتماعى أو مذهبى .

فالموضوع فى الفن يحكم عليه بجماله حين لا يعود بنفع ما ، أما اذا
كان .لهذا الموضوع أية-غائدة ، فانه يكون غير ملائم ، فهمى لا تربط الفن بأية
غرضية اخلاقية أو تعليمية .

فمضمون فلسفتها الاحتفال بالامتعاف الفنى القائم على الاعتناء بالتفريق
فى الصورة مع الابتعاد عن الغايات الاجتماعية المتعارفة ، وعلى ذلك فقد
تسلطت دعوتها على الشعر الغنائى لاتساع مجاله لمثل هذه الدعوات ، بل
أن بودلير Baudelaire يرى أننا نستطيع الوصول الى الجمال بمعناه المطلق
والتحرر عن طريق الشعر ، وقد كان ديوانه الشعرى المسمى أرهاس الشعر
حضية لهذا الفهم .

ويوضح برادلى Bradley . عبارة «الشعر للشعر ذاته» بأنه يحوى
تجربة تفهم أو تدرك منفصلة مما عداها ، وهذه القيمة الذاتية هى كل قيمتها .
وقد تكون هناك قيم أخرى خارجية جاءت عرضا كالتثقيف أو التهذيب ، أو
خدمة قضايا اجتماعية ، ولكن هذه القيم الأخرى قيم خارجية ، أما القيمة
الشعرية-فهى التى ينبغى أن نحكم عليها حكما داخليا محضا فيقول متحدثنا
عن مفهوم التجربة الشعرية «أن هذه التجربة أولا هى غاية فى ذاتها ، وأنها
جديدة بالقياس لذاتها ، وأن قيمتها ذاتية صرفة ، ثانيا : أن قيمتها الشعرية
ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها ، فقد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا
باعتباره وسيلة للتثاقف والدين ، لانه قد يعلمنا شيئا ، أو قد يرقق من
عواطفنا ، أو يدعو الى تقضية خيرة ، أو لانه قد يجلب على الشاعر الشهرة
أو المال أو راحة الضمير ، وليس هذا مما يسىء الى الشعر فى شيء ، وإنما

هو على العكس ، فلندع الناس يتدرون الشعر لهذه الاسباب أيضا ، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ، ولا يمكنها ان تحدد القيمة الشعرية ، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها الا من داخلها ، بل ان اعتبار الغايات البعيدة ، سواء كان ذلك عند الشاعر اثناء عملية الابداع ، او عند القارئ اثناء مروره بالتجربة ، انما هو ينزع الى التقليل من القيمة الشعرية ، وذلك لان مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق اخراجه من ميدانه الخاص . به ، فليست طبيعة الشعر في كونه جزءا او صورة من العالم الحقيقي «بالمبدل» الشائع لهذه العبارة» بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا» (١) .

وان كان ريتشارد لا يوافق على رأى برادلى ، ففي رأيه انه لا يمكن فصل التجربة عن مكانها في الحياة ، او عن قيمتها البعيدة ، لان ذلك يعتبر اعوجاجا في التفكير ، فجميع عناصر التجربة كل مكون من اجزاء لا تنقسم . فلا يمكن تجزئة القارئ الواحد الى القول بأنه رجل جمال وفيه كذلك رجل خلقى ، وفيه كذلك رجل سياسى ، ويرى ريتشاردز ان الحكم على التجربة الخيالية من داخلها — كما يرى برادلى — حكم مضلل ، فنحن نخرج انفسنا من التجربة لنمكن لانفسنا من اتخاذ حكم عليها .

كذلك يرى م . رينوفيه متخذا خط الرومانتيكيين ان الخيال الشعري قد انحط في ايامنا هذه — كما يعبّر — لانه أصبح ينظر الى نفسه وينظر اليه الناس نظرة «جدية مسرفة في الجد» وهو يخشى ان ينطلق حرا من كل قيد مخافة العقل ، والواجب ان يكون الامر على خلاف ذلك ، «يتمتع الخيال الشعري بانضى حدود الجدية» ويدع كل مطمح مباشر في الحق والخير حتى اذا تم ذلك ، وصل الشعر ووصل الفن بوجه عام الى كامل تحرره ، ان الشرط الاول الذى يجب ان يتوفر في كل اثر فنى هو ان يتنزه عن المنفعة ،

(١) ريتشاردز — مبادئ النقد الادبى — ترجمة د . مصطفى بدوى ، ص ١٢٠ .

ويتكبر على الحق ، فلا الفائدة ولا الحقيقة ، يجب أن تكون موضوعه الخاص المباشر ، وإنما العاطفة والخيال» (١) .

فالفن — فى هذا المسار — مجرد تجربة ، الخيال يقوم فيها باستيعاب لكل ما يعتمل بها ، ولا دخل للفنان بأية مقاييس ، لأن تلك المقاييس تتنوع وتختلف فليس هناك ثبات أو معيار ثابت ، فكل حكم على «الفن» يجب أن يتحدد من «داخل» هذا الفن ولذلك فهم يرفضون الأحكام المسبقة والخارجية على هذا النطاق .

وقد رد نيدو شيفين على ذلك بقوله : «من الخطأ أن نحصر الفن فى دائرة الاحساس أو أن نزع أن الإدراك الحسى البدائى للعالم هو المنبع الوحيد للفن ، والتفرقة بين الفن والعلم على أساس أن محتوى الأول هو الاحساس وحده ، ومحتوى الثانى هو الفكر وحده ، تفرقة خاطئة ، والنقد الصورى الرجعى لا يكف عن ادعاء أن الفن لا يحتاج بحال الى المحتوى الفكرى ، والهدف من ذلك واضح وهو حرمان الابداع من قوة المعرفة الفعالة وجعله مجرد تسلية للاحاساس الذاتى» (٢) .

أما بوشكين الشاعر الروسى فيقول هذه الابيات التى تتصل بهذا المعتقد «اننا لم نولد لهز الحياة ، ولا للمغامر ولا للمعارك ، لقد ولدنا للإلهام بلانغام المنسجمة للصلوات» (٣) .

ويقول ستيفان سبندر S.spen'er متحدثاً عن العلاقة بين الفن ومشكلات العصر ، أنا لا أزال أشعر بأن انغماس الكاتب فى الصراع السياسى والاجتماعى الدائر حوله لا يجعله أقدر على متابعة أحداث عصره ، فالعكس هو الصحيح ، لأن انغماس الكاتب فى هذا الصراع لا يضلله

(١) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي هاشم . ص ٢٠٠ .

(٢) الادب الثورى عبر التاريخ ص ٢٠ .
(٣) بليفانوف — ترجمة اخسان خضنى — الفن والحياة الاجتماعية ص ٦٠ .

ويحجب عنه حقائق عصره ، بل وحقائق العصور الأخرى (١) .
ولا يترك بليخانوف هذه الفكرة إلا ويرد عليها ساخرًا
وقائلًا : «عندما يكون الإنسان مستعدًا لأن يعتبر «أنه» الحقيقة الوحيدة ،
فإنه يحب نفسه كآلة وعندما يحب الإنسان نفسه كآلة ، فهو لا يهتم إلا
بذاته في بدائعه الفنية ، ولا يهتم العالم الخارجى إلا بمقدار ما يلامس هذه
الحقيقية الوحيدة ، أى هذه «الانا الثمينة» (٢) .

وإذا نحن القينا نظرة على مناهج الداعين لهذه النظرية فائسًا نلاحظ
أنهم يتقابلون في المنهج العام فالفرد دى فينى « ١٧٩٧ — ١٨٦٣ »
Alfred de Vigny بدأ يتصل بالرومانتيكيين بعد استقالته من الحرس الملكى
للويس الثامن عشر ، وكان من أوائل الذين نشروا أفكار الرومانتيكية .
وكان يمتاز بالعمق المكثف عن طريق آتكانه على الرمز وتغلب عليه النزعة
التشاؤمية متوتفا عند مشاهد الشر فى العالم ، ويرى أن هذا الشر داء
لا دواء له ، ولا أمل له ، بل أنه يصل الى حد اتهام العناية الإلهية ، ويدفعه
هذا التشاؤم الى الانعزالية ، وفى الشعور بالامتثال الجبرى وهو فى
انعزاليته يعتبر نموذجًا ومثلاً لفكرة البرج العاجى ؛ ولم يكن انعزاله عن
الآخرين نقط بل وعن نفسه أيضا .

أما الفرد دى موسيه « ١٨٠٧ — ١٨٥٧ » Alfred de Musset فقد اتصل
بالرومانتيكيين فى سن الثامنة عشرة ، حيث أثارت أشعاره بتقاربها حماسة
الرومانتيكيين ولكننا نلاحظ أنه بالرغم من تعاطفه مع الرومانتيكيين فإننا نجد
يقول بأنه لا يحب الحنان المتدفق والمتدفع من القلب عند لامارتين ويقول بأنه
يكره البكاء والبكائين والحالمين والحلقين وعشاق الليالى والبحيرات ويقول
أن هذه ضخامة لا معنى لها ولا تملك أن تنتج لنا شيئًا ، وهو يدافع عن
بساطة فنه بقوله أنه لا يحب الانتجالا من أفكار الآخرين ويعبر عن ذلك بأن
«كوبى ليس كثيرًا» ، ولكنى أشرب فى كوبى — وذلك فهو يتخذ من القلب

(١) الأدب الثورى ص ٢١ .

(٢) الفن والحياة الاجتماعية ص ١٢٤ .

حسبها يعبر منبعها لفنه تاركا ما عدا احسابه الداخلى وقد كتب لصديق له
 «أضرب قلبك أنه هناك يكون الثبوغ» *FraPpe toi le Goeur C'est là qu'est le genie* كذلك نجد لامارتين «١٧٩٠ — ١٨٦٩» *La Martine* الذى يرى أن
 الشعر يجب ألا يكون لتزجية أوقات الفراغ، وأنه حسبها يعبر ليس زينة
 للحياة *mais le pain du jour* ولكن خبز الحياة *L'ornement de la vie*
 ولكنه فى الوقت نفسه يرى أن الشعر غناء داخلى *La poesie c'est le chant*
 interior وقد أرجع مصادر الفن الى شغف القلب .
 فتنة الطبيعة .
 نصية الاعتقاد .

أما فكتور هوجو «١٨٠٢ — ١٨٨٥» *Victor Hugo* فقد بدأ نزعته
 الرومانتيكية حين قال ، «أريد أن أكون شاتوبريان أو لا شيء» وبعد وقت
 تصير كان شاتو بيريان يجيب ملقنا اياد بالطفل المعجزة .

وبعد نشر أول مجموعة شعرية له سنة ١٨٢٢ ترأس المدرسة
 الرومانتيكية ولعل أهم تحديد لمنحنى هذه المدرسة نجده فيما كتبه هوجو فى
 مقدمة ديوانه الشرقيات *Les Orientales* اذ يقول أنه ليس من الذين يؤمنون
 بالنقد أو يمتدنون بحق كائن ما فى سؤال الشاعر عن مزاجه الشعرى ،
 أو أن يطلب منه لماذا اختار هذا الموضوع أو ذاك . أو اقتبس هذا اللون أو
 قطف من شجرة معينة أو استند من ينبوع معين .

ويرى كذلك أنه لا يوجد فى الشعر مواضيع طيبة أو مواضع رديئة %
 فكل شيء يصلح أن يكون موضوعا ، وكل شيء ينبع من الفن ولا يصح أن
 تبدي سببا عما جفلك تأخذ هذا الموضوع سواء كان حزينا أم مرحا ، أم
 مظلما أم باهرا أم مظلما أم غريبا أم بسيطا ولم فضله على
 الآخرين .

كذلك يرى أن الفن ليس له أن يقيم حدودا أو يضع قيودا ، أو يأتي
 يكائم ، هو يقول لك : «اذهب وتركك فى هذه الخديقة خديقة الفن —
 حيث لا توجد تنجزة مخزنة» .

ان الشاعر يجب أن يكون حرا ، ويجب أن نضج أنفسنا في وجهة نظره ، انه يرفض أى قيد .

ويعترض هوجو على كل حدود أو قيود ، تحد من حرية الفنان ويقول انه لا يعرف شيئا عنها ، فليست هناك خرائط لطرق الفن تنبئ عن الحدود الممكنة والحدود المستحيلة .

واذا سأل سائل — كما يقول — ما فائدة هذه الشرقيات «وما هذا الكتاب الذى هو للشعر المحض الذى تنف به وسط مشغوليات الجماهير الهامة ، وإذا سئل أين الفائدة ؟ أين المناسبة ؟ سيرد أننا لا نعرف هذه الأشياء ولا أدرى عنها شيئا انها فكرة أخذته بطريقة سخرية عندما ذهب لرؤية غروب الشمس» (١) .

وذلك المتبع الذى اتبعه الرومانتيكيون والذى يمثله قول موباسان. أيضا أن كل كتاب يشم منه الدعاية أو التوجيه يفقد كل صبغة فنية ، فالفنان ليس من شأنه التعليم وإذا وجدنا في الفن تغليما فأنما ذلك أمر عرضي غير مقصود إطلاقا .

فالمعتقد العام هو أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه الرهيف وقدرته على الحدس الصائب جميعها مقومات الهامة والى أن الإبداع الفني الهام واشراق بل أن لامارتين يقول في هذا المعنى « اننى لا أفكر على الإطلاق وانما أفكر لى هي التي تفكر لى» .

ولعلنا نذكر بهذه المناسبة قول آلان Alan ان الفنان لا يبتكر الا حين يعمل ، وهو في هذا العمل لا يعرف التعب أو الكلال ، بل انه يطلب عمله من موضوعه مساعدته على تنظيم فكرته عنه وصوغه له .

ونحن اذا سلمنا لهم بفكرة الإلهام ، فلا بد معها من الصنعة اللازمة التي تطور وتركب وتعيد تنظيم هذا الإلهام في صورة تتساق مع غيرها من

الافكار ، أما أن يكون عالم الفن أو الشعر كما يقول كروتشه خاليا من التفكير والتدق والفلسفة وهو عالم الخيال المطلق ، فهذه مبالغة استنطائية ، والخلق الفنى — كما نرى — يحتاج دائما الى مراجعة واعداد وهو صناعة ومهارة عن طريق الصورة ، أو عن طريق الخيال ، أو عن طريق الاحساسات أو الحدس ، فلا بد من وجود ترابط عن طريق الصياغة التى تمسك بناصية الحلم الشعرى .

وهذا المنحنى للنظرية يقترب من النظرية الموضوعية من حيث عدم البحث عن منفعة تالية مع اعترافهم بخطأ المدلول الفكرى للنظرية الا فى تأجيجة فقط وهى عدم جدوى البحث فى الشعر عن طريق تقديرنا فى فوائده ..

فالرومانتيكيون يرون الشعر بالاضافة الى كونه «تعبيرا» انه يعمل على تخصيص المتعة عند التلقى فى اثناء قيامه بالمشاركة الوجدانية مع الفنان نفسه ، وهذه المتعة غاية الفن يقصدونها قصدا .

اسباب نشأة الرومانتيكية :

تفسر نشأة الرومانتيكية بأن أصحاب هذه النظرية أحسوا بما يشبه الانفصام بينهم وبين هذا المجتمع الذى عاشوا فيه ، وهو المجتمع البرجوازي الذى لم يعمل فيه أحد إلا من أجل نفسه وجشعه ، وأن صيغة الفن للفن من الممكن احتسابها إحتجاجا على تفسخ المجتمع واحتجاجا على هذا المجتمع الذى يجد كل شيء مجرد سلعة ! إن شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للافلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ النسائد فى هذه الدنيا : مبدأ الانتاج للانتاج «ونحن نجد فى انتاج بودلير بشكل بارز عنصر الإحتجاج الرومانسى وسلاح الاتهام القاطع» (١) .

فهناك من يرى أن انفصام الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنانون يؤدى الى نشوء «نظرية النزوع» التى تقوم حين ينشأ خلاف بين الفنان

(١) شفيق جزار ، فنن من الشعر ، الدار القومية ص ٣ .

وبيئته وكما يعبر بليخانوفاً ، «أن الميل الى الاتجاه نحو نظرية الفن للفن ينشأ دائماً حينما يجد الفنان نفسه غير منسجم تماماً مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها» (١) .

وحين نقارن بين الذين اعتنقوا مذهب الفن للفن من الادباء الفرنسيين نجد أن نزوعهم الى هذه النظرية بسبب أنهم قد ضاقوا بالبرجوازية المتحكمة في روح العصر فقد كان تيوفيل جوتييه يدافع ضد النفعية في الفن قائلاً : «لا أيها البله المعتمهون المنتفخون ، ليس الكتاب حياء ، وليست الرواية حذاء بدون خياطة ، انفسم بجميع مقدسات الماضي والحاضر والمستقبل وبجميع البابوات لا . ألف مرة لا . اننى من أولئك الذين يرون النافلة هي الضروري ، واننى أجد الأشياء والناس بنسبة معاكسة للخدمات التي يقدمونها» .

فالاحساس بالضيق من تفسخ المجتمع البرجوازي ذهاباً الى كراهية هذا المجتمع واحتقار كل برجوازي الذي يقول عنه تيوفيل جوتييه أيضاً «البرجوازي في اللغة الرومانتيكية يغني الانسان الذي لا يعبد الا قطعة المائة درهم ، وليس له من مثل أعلى الا الحفاظ على جلده ، والذي لا يجب من الشعر ، الا الاغاني العاطفية ومن الفنون التجسدية الا الصون الملونة» (٢) .

واستشهدنا بأقوال تيوفيل جوتييه انما لاعتباره من وجهة نظر الاديب الفرنسي . مثلاً لهذه الحركة ولأنه «لهم حركة الفن للفن وعمله يسعى لنسب نظرية كاملة وصورة واضحة بطبيعة الفن الذي لا يتطلب المنفعة ، وبالتالي لا يجب أن نجعل له أي هدف نافع ، هو هدف في ذاته ، لا يوجد جمالاً الا ما ليس له أي نفع . كل ما هو نافع طبيعي ، ويقول في مقدمة مدموازيل دى مونان - يجب أن يظل الفن بعيداً عن قواعد السلوك والسياسة ، ويجب أيضاً أن يظل بعيداً عن العاطفة ، ليس للفنان سوى عبادة الجمال ، فالجمال وحده يستطيع أن يحدد خياله ، ويذهب من قلقه فالجمال وحده هو

-
- (١) الأدب بين المادية والثالية ص ١٦ .
(٢) بليخانوف في الفن والصيلة الاجتماعية ص ١٨٠ .

الخالد ، وما دأَم الشعر همه الوحيد هو الجمال فهو بهذا يوثق ارتباطه بالفنون التشكيلية» (١) .

فالوقوف ضد الفن التفعي الذي سيسخر لخدمة البرجوازي الذي مقتته ويحتقره الرومانسيون كان الأساس للتمسك بفكرة الفن للفن ، ولعل هذا هو ما يفسر موقف جوتيه وموقف بوشكين وموقف فلوبيير أيضا الذي كان يقول : انه يطبع كتبه للبعض فقط وليس كل الجماهير ، ويرى أن هدف الفن هو قبل كل شيء الجمال وان الفن والعلم اللذين ظلا طويلا منفصلين بسبب الجهود المتتالية للفكر الانساني يجب أن يجهدا الى الاتفاق ان لم يتيسر امتزاجها كلية . ولعل هذا ما يفسر أيضا امتداح جوتيه لكتابه ازهاو الشر لدقائقه فيه من استقلال الفن ودعوته لجعل الشعر لا غرضية له الا اثاره الاحساس بالجمال .

ولقد ألح جوتيه على أن الشعر لا يحاول البرهنة على شيء ، بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا ، ذلك لأن الجمال في القصيدة — كما يراه — يحدد على أساس موسيقاها وإيقاعها .

وقد تجلّى الخلاف مع المجتمع البرجوازي في الاحتجاج عليه من طريق الفكر في نظريتهم «الفن للفن» ومن طريق السلوك مثل ارتداء الالبسة الشاذة والشعور الطويلة التي كانت تمثل نوعا من الاحتجاج يحاذيها صفة الوجوه تقابل الشبح البرجوازي ، ولم يكونوا يفتخرون لفكتور هوجو — حين تكون الابواب مغلقة — زيه المتأنق ويرون ذلك ضعفا منه يقريه من البرجوازية .

يقول جوستاف لانسون Gustave Lanson في كتابه قصة الادب الفرنسي : متحدثا عن جوتيه والبرجوازية «كان يمقت الرجل البرجوازي مقتا شديدا . وليس الفن في رايه الا احدى طرق المعرفة ، وهو الطريقة الوحيدة التي لا تخدع أحدا ، ذلك ان المعتقدات تنهار ، والذاهب الفلسفية يجل بعضها

..ممكن بعض ، أما الفن فهو الذى سيقى وحده ، وبفضل حاسة الجمال يتغذى الفن الى أعماق الكون ، بل انه يستطيع خلق عالم آخر ، وهو العمل الفنى ، ويوصل المرء فى هذا العالم الى الحقيقة المطلقة عن طريق الجمال وهو الشئ الوحيد الذى يدوم» (١) .

ويقول فى موضع آخر « كان لجوته أهمية كبرى فى الادب فمن جانب لما كان يكره الطابع البرجوازى ، فقد وجه الادب نحو الرومانتيكية المتطرفة التى لا تتم بالاخلاق او الفضيلة ممهد الطريق أمام بودلير» (٢) .

يقول بليخانوف : «ففى أى حين نشأت هذه الظاهرة بين الرومانتيكيين الفرنسيين والبارنسيان ، وهل كانوا جميعا نشأوا بين أنغام المجتمع الذين عاشوا فيه ؟ فى عام ١٨٥٧ عبر جوته عن احتقاره المزرى للبرجوازية التى أخفت تظهر بوضوح فى المجتمع وسخر بأساليبها . وكان يعرف البرجوازية بأنهم أصحاب البنوك وحملة الاسهم والمحامون والتجار ومؤسسو الشركات ، بل كل من لم يدخل فى محيط الرومانتيكية . ووصفهم تيودور بانفيل بأنهم أولئك الذين لا دين لهم غير قطعة الخمس فرنكات .. وهذا دون شك دليل مقنع على أن الرومانتيكيين وجدوا أنفسهم فى حالة نشأوا مع المجتمع البرجوازى المحيط لهم ..

ان اتجاه الفنانين وأولئك الذين يهتمون بالفن اهتماما حقيقيا نحو نظرية الفن للفن نشأ حينما فقدوا الأمل فى انسجام حياتهم مع البيئة الاجتماعية التى كانوا يعيشون فيها . حيث اندلعت ثورة ١٨٤٨ خرج كثير من الفنانين الفرنسيين على نظرية الفن للفن التى كانوا قد ساءموا فى تقديمها حينما ، حتى بودلير الذى وصفه جوته على أنه الفنان الوحيد الثابتة

(١) Histoire de la littérature française ترجمة د. محمود قاسم

المؤسسة العربية الحديثة سنة ١٩٦٢ ص ٣ ، ٤ ج ٢ .

(٢) السابق ص ٢٩٥ .

على مبدأ استقلال الفن المطلق ، أصدر صحيفة ثورية دعاها النجاة العامة Lo salu sublie حتى نهاية سنة ١٨٥٢ ظل بودلير ينادى بوجوب استخدام الفن ليحقق أغراضا اجتماعية سامية ، وحينما أنهزمت الثورة ، وانتصرت القوات المناهضة ارتد بودلير وفنانون آخرون الى نظرية الفن للفن «(١)» .

أى أن قبح الواقع كان مدعاة للانشغال عنه بإطلاق الفنان لكل عاطفة صرفا للفكر عن تلك المأسى النادرة عصب المجتمع فى ظل الانظمة البرجوازية فكان الانطلاق وراء الخيال ونشيدان التجرد من كل القيود المعرفة .

ولكن هذه النظرية تلقى النقدات التى توجه اليها من مختلف الاتجاهات .والتي تتناول زواياها المختلفة ، ومن هذه النقدات ما يرد على ما قيل عن أسباب النزوع عند أصحاب نظرية الفن للفن ويرى أن الفنان بوسعه التيام بنظرة ذات مضمون مخصب للحياة ويقدرته توسيع نظريته الى الانسانية جميعا كما يقول جون فريكيل ان المجتمع الذى يعيش الفنان بين ظهرائيه حالما متألما مدركا مبدعا مجتمع غير انساني يفترسه الشائش وتنقاسمه منازعات العمل ، وتمزقه مصالح الطبقات المتضاربة ، ويصبيه الاستغلال والاستبدال والجهل والعوز بالشلل ، ومع ذلك يتجه الفنان بكل ما يملك من قوة الى الاكتمال ، والى المضمون الكلى للحياة ، الى الوحدة المستسلمة له ، الى التألف الكامل فهو يحاول أن يوسع آفاق الانسانية بجمعاء ، ويؤله ما يحيط به من ذلك الاختلال الذى أفلح روحه وميله الغنى فى تقليل نصيبه منه (١) .

كذلك يهاجم سارتر هذه النظرية بحجة انفصالها عن المجتمع وبهاجم أى كاتب يتبع تعاليم مدرستها أو يسير على فلسفتها فيقول : «الكاتب الذى يتهج تعاليم وآراء أصحاب نظرية الفن للفن يلقى اهتمامه وعنايته أولا بانتاج لا يخدم أحدا على وجه الإطلاق ، وقد تبدو أمامه انها جيلة ولكنها محرومة

(١) ج. ف. بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية ص ١٨ .

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٥٠ .

من جذور ثابتة ٧ وهو بذلك يكون قد وضع نفسه على هامش المجتمع» (١) .

ونلاحظ أن النقد الماركسي يتهم هذه النظرية أيضا بأنها وليدة المجتمع البرجوازي بمعنى آخر وهو قيامها بخدمته وانها موجهة الى صدر الاشتراكية خوفا من أن تقضى هذه عليها كما قضت تلك على الاقطاع بناء على الدياليكتيك الماركسي في حتمية التاريخ والصراع بين الطبقات كما سيأتى .

بل يتهم الماركسيون البرجوازية بأنها تحاول التظاهر والادعاء بحماية حرية الرأي والغيرة عليه ، ولذلك فهي تطلق الحرية الفنية حتى لا تضطر الى مصادرة الادب الاشتراكي الذي سيقوض أركانها .

ونتيجة لذلك فإنهم يرون أن نظرية الفن للفن تفقد جاذبيتها في المجتمع الاشتراكي بقدر زوال الاخلاق الاجتماعية الفاسدة فسوف يختفى قول بوشكين السابق وأقوال تيوفيل جوتييه وفلوبير أيضا القائل بأن «الفن هو نشدان ما لا فائدة فيه» لان هذه الأقوال تعنى ثورة ضد النعنية الجشعة لسيطرة طبقة من الطبقات .

وعلى ذلك فهم يرون أن الفن البرجوازي يمجّد الفردية ولا يهتم بالمجموع ويعمل على تنمية الانتهازية الفردية في حين أن الفن الاشتراكي ينمى داخل النفس الاحساس بضرورة الحاجة الى التعاون ويعمل منسجما مع مصالح المجموع .

كذلك فهم يرون أن أصحاب نظرية الفن للفن يغفلون عن الوشائج التي

تربط الفرد بمجتمعه وضلة ذلك بأفكاره وآرائه وأحاسيسه ، ويرون أن استقاء الأفكار عن طريق التأمل المجرد يؤدي الى أن منه سيكون مجرد انعكاس لاختزانات العقل من الأفكار المحصلة سلنا ، والتي يكون قد أصبها العقم ، ويضعون في مقابل ذلك موقف الكاتب الماركسي الذي يدين بالواقعية الاشتراكية .

وعلى ذلك فالماركسيون لا يتظنون بعين الارتياح أيضا أن يرفضون موقف أصحاب نظرية الفن للفن من غيرهم — بحجة أن هؤلاء يرفضون مبدأ

الفن للفن لانهم برجوازيون ، يحرصون على وجود تفاؤل برجوازي يعطى قوة دافعة للمجتمع البرجوازي ، وليس دفاع هؤلاء عن النفسية فى الفن نتاج اخلاص لان الفن النفعى يتلاءم مع العقلية المحافظة . مثل ملاعته للعقلية الثوربة مع اختلاف فى الغاية .

يقول بليخانوف ، ان قيمة الانتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضموه ، وهذا بالضبط ما لم يرده الرومانتيكيون ، ومنهم تيوفيل جوتيه ان يقرروه ، فقد كان تيوفيل جوتيه يقول ، ان الشعر ليس خاليا فقط من البرهان على أى شىء ، بل انه لا يحدثنا عن شىء ، وان جمال البيئ من الشعر يتوقف على جرسه وانسجامة . وهذا خطأ فاضح ، وهو عكس الحقيقة تماما . فالشعر وكل الآثار الفنية بوجه عام تحدثنا عن شىء لانها تعبر دائما عن شىء ، وهى تحدث بالطبع بطريقتها الخاصة ، ويعبر الفنان عن افكاره بالصور ، بينما يبرهن الكاتب على آرائه بالحجج المنطقية (١) .

ومع ذلك فانه من الممكن القول بإمكانية التوفيق بين النزعة الجمالية والفن الذى يحقق غاية نفعية اجتماعية كما يرى ايردل جنكنز «ان الفهم الجمالى مرحلة طبيعية وتلقائية لاستجابة الانسان العادية مع البيئة ، وانه يشارك مشاركة ضرورية فى عملية التوافق ، وان الفن قائم من اجل الحياة وان الحياة لن تستطيع ان تقوم بغير فن» (٢) .

فالبطورة العامة للنقد الموجه لفلسفة الفن هو انها تضع الشكل فى مقدمة الاهتمامات ، وهذا غير منطقي لانه ليس للفن المطلق كيان مجرد لا وجود عينى ، فالمثل الاعلى للجمال مثلا - فى مجتمع معين انها هو مكونة لمجموعة من العوامل البيولوجية والتاريخية والثقافية وهو يختلف عن غيره فى المجتمعات الاخرى وهكذا .

ومن ناحية ثانية فان هذه النظرية قد اسرفت فى السير فى طريق

(١) الفن والحياة الاجتماعية ص ٨١ .

(٢) الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة أحمد حمدي ص ١١ .

دعوتها بعبادة الجمال ، فأقامت بذلك طغيانا من نوع جديد ، هو طغيان الشكل أو الصورة لتعالج طغيان المضمون أو المحتوى .

فالوقوف النقدي الذي يتخذ الوضع المقابل لنظرية الفن للفن يتهمها بأنها انعزالية وضد الخلق الاشتراكي وأنها تعمل على الدعوة لترك تحمل المسؤولية .

ان فردية الفنان المتخيلة حسب النظرية — كما يقول ناقدها — قد تغلق أمام الفنان الرؤية الصحيحة للأشياء وتطفئ أمامه حرارة الصراع الذي تزخر به الحياة في حركتها الدافقة في شرايين المجتمع وعصبه ، وتجعله مستهلكا في عملية تكرار عقيم لانفعالات مكرورة جرداء من كل دفقة انفعالية من حركات المجتمع وتؤدي — في نهاية الامر — الى انهيار فني وضموض مبعضه التزييق والتلفيق في الصورة وبالسجود لوثنية الشكل وعبادة المظهرية الشكلية .

ثم ان جعل هدفية الفن تتبلور أو تتركز في تحقيق الجمال الخالص من أية غرضية أخرى وجعل النقد الأدبي وحصره داخل هذا الجمال في عزلة عن أية قيمة خارجية — كل ذلك يدفع بالأعمال الأدبية والنقد الأدبي معها الى طريق مسدود فلا يمكن التمييز الصادق والحكم المجرد بين عمل وآخر أقل جودة الا من ناحية الشكل .

كذلك يتوجه النقد الى هذه النظرية بأن قيمة التجربة في الشعر تقتضي عائلا متجنباً ضد فكرة الفن للفن لان وجود قيمة أو قيم غنية ذات استقلال متميز ومتوحد قد يؤدي الى عزلها عما سواها من أنواع التجارب الانسانية الواسعة وعلى ذلك فيجب تمحيص عالم الفن من الفردية الخالصة حتى يمكن للتجربة أن تصبح انسانية عامة ولذلك فالخيال وحده ليس مستجبا في الشعر لان الشكل والمضمون يجب أن يتساوتا على درجة واحدة لان جمال الشعر هو تعبيره عن كل معاناة الانسان في اطار مجتمعه لا مجرد خلق متوهم لعالم خيالي قائم في ذهن الفنان .

أي أن مضمون الفن هو النفعية الخادمة لكل القيم الاجتماعية المفرغة من القيم والاحاسيس الفردية الذاتية .

كذلك يرى الناقدون لهم بأن مجال دعوتهم هذه لن يجد له مكانا الا فى اطار نوع خاص من الشعر وهو الشعر الوصفى بل ان هذا المجال نفسه غير مستقر لانه يتيح للفنان القدرة على استغلال امكانات الوصف للايجاء بمعان أخرى قد تكون لها دلالات اجتماعية .

وكما يقول إيردل جنكز أن الذين يتكلمون عن الفنان بحسبانه شخصا استخلص نفسه مرة واحدة والى الابد من مهام الحياة وقد ادار ظهرة نهائيا لكل ما يحيط به وقرر التعامل عن طريق الفن مع عالم هو مخترعه ومؤلفه بإجمعه فانهم يظنون أن اتجاه التجربة الطبعمى هو المهام المنطقية والعملية ، وان التجربة تعنى بصفة تلقائية بالنفس والعالم ، وليس بالاشياء المتميزة % وانها على استعداد لان تقدم نفسها لغايات المعالم النظرى والتكنولوجيا وفقا لهذا الراى الواسع الانتشار فان التجربة تندفع نحو انجاز حوافرها المعرفية والوجدانية غير انها تتوقف بثبات عن تحقيقها الجمالى وكأنه مصير عدائى قد يحطمها كل هذا غير حقيقى . ومن الطبعمى والضرورى أن يعنى الانسان بالطابع الفعلى للمناسبات التى يحياها ، أى بالمضمون الفعلى لالتقاءاته بالعالم . . والانسان يشعر تلقائيا بقبطة جمالية بما يقدمه له الوعى عن العالمين الباطنى والخارجى كما انه يشعر بشغف جمالى يدموه الى اطالة هذا التعرف . ومن هذا يتضح أن التجربة ليست معادية بالفعل للمقصد الجمالى القاضى بالتمهل عقب التقائنا بالاشياء واستفراقنا فيها ، كما انها لا تعادى نهذيب اللحظة الحاضرة واذراك الموضوعات والاحداث وفقا لمآلاتها» (١) .

وفى الوقت نفسه فانه لا نكران بأن الفنان لا يقوم بعرض مبسطا ساذج لمضامين اجتماعية فانه من المسلم به انه يقوم بعملية تركيز للانتباه ويقوم أيضا بما يمكن أن يسمى بعملية انتقاء لما يتناوله عن طريق رؤيته الفنية الخاصة .

وإذا كانت هذه النقدرات الموجهة لفهوم نظرية الفن للفن تتناول

بالتحليل موقوفها من فهمها لطبيعة الفن والعلاقة بينه وبين المجتمع فلمل أشج
تقد هو ما يوجهه لينين لفكرة حرية الإبداع وبأن الفن غير منحرب ويرى ذلك
صيحاح «عافية» اذ هو يعتبر — كما سيأتى — الفن طريقا للثقافة وللتفيرات
الجزرية فى عصب المجتمع ، وهو يرى أن الإبداع الفنى يكمن فى مجرد
عكس الحياة بطريقة أمينة فى حركتها التاريخية وان القانون الرئيسى للإبداع
هو عدم انفصام العلاقة بين المجتمع والواقع وبين الفنان .

ومع كل هذا الجدل فاننا نستطيع ان نلاحظ ان أصحاب هذه النظرية
يرون أنه لا تعارض بين دعوتهم وبين المسائل الاخلاقية أو الاجتماعية ،
ويدلون على ذلك بأن الشعر — مثلا — خير انسانى له اتجاه خاص وهو
القلب الانسانى الذى نصل الى أعماقه الثرية والمتعددة الخصب عن طريق
الصدق فى التجربة الشعرية .

وعلى ذلك فهم يرون أن نظريتهم موصولة بالحياة وان شعرهم بينه
وبينها كثير من الوثائج العميقة الفائرة ، فهو عبقرية انسانية زاهرة
بالمشاعر والافكار وان كان الشاعر لا يرمى الى مسألة نفعية ، بل كل
ما يبغيه فى تجربته اثاره المشاعر فى حد ذاتها .

ومع وجاهة هذا المعتقد من أصحاب هذه النظرية فانهم سيضطرون
بالضرورة الى تضيق نطاق نظريتهم فى مجال الشعر ، فلا يمكن تطبيقها فى
القصة أو المسرحية لأنها موضوعية فى أصلها الا اذا قصد بها الإلهاء عن
طريق الكلمة من النوع الذى يسميه الفرنسيون Farce وهى مع ذلك تمثل
نطاقا ضعيما محدودا .

ومن ناحية أخرى فان الناقد سيضطر الى جعل حكمه على العمل الفنى
داخل هذا العمل لا يتجاوزه ، وليس له أن ينظر الى مقياس خارجى بناء على
انه قد استقر فى أذهانهم أن الفنان شخص ملهم ، عاطفته المشبوبة وحسه
المرهف ، وقدرته على الحدس هى مقومات فنه — وقد وصلوا من ذلك الى
تصوير عملية الإبداع الفنى بأنها الهام واشراق يأتيه من أعلى .

ونلاحظ على ذلك أنه يستحيل على الفنان ما دام يحيا فى مجتمع أن
يتصور وجود منطقة استوائية تفصل بين شطرى العالم ، وهو يقف محايدا
على هذا الخط الاستوائى المتخيل .

وفى الحقيقة فأننا اذا كنا عدولا فى آرائنا فأننا — بالرغم من كل هذا،
 الجدل — نستطيع القول بأن أصحاب نظرية الفن لم ينفصلوا بمعنى من
 المعانى عن قضايا مجتمعهم السياسية أو الاجتماعية — حتى اذا قلنا
 بانهزالهم الفنى — فمذا الانعزال نفسه نوع من الاتصال السلبى — ان جاز
 التعبير ، ولم يكن امرهم امر ابراج عاجية كما يقال بقدر ما كان اتصالا من
 نوع خاص ومن لجل خير الانسان وحرية البشر .

لذلك فأننا نرى أن اتصالهم بالمجتمع كان على نوع خاص متخذا زاوية
 محايدة ان جاز التعبير كنوع من الاحتجاج العنيف ضد التفسخ الاجتماعى
 ، وفى نفس الوقت حاملا فى طياته شعورا ايجابيا والتصاقا بمخيمات
 الحياة فيه .

أى انه لا تزال داخل هذه النظرية بمعنى من المعانى اتصال بالمجتمع
 وان كانت اتصالات لا تبدو على السطح الا أنها مودة تحت خبيثة التيارات
 المتلاطمة فى المجتمع .

الفصل الثاني

الفن وعلاقته بالمجتمع.

- تحديد نوع العلاقة بين الفنان والمجتمع
- دراسة للعلاقة بين النشاط الفكرى والبيئة الاجتماعية
- المدرسة الاجتماعية والنفسية وأثرها فى ربط الفن بالمجتمع
- مدى الالتحام أو الانفصام بين الفنان والمجتمع
- مناقشة لآراء فرويد ويونج ودوركهايم حول وظيفة الفن
- مناقشة لآراء الجماليين فى محاولة فهم الفنان عن مجتمه
- دراسة حول طبيعة الفن ووظيفته
- العلاقة بين الفن والمعيار الاخلاقى والدينى فى المجتمع
- مفهوم الاخلاق فى مدلوله الفلسفى وعلاقة الفن به
- النظرية النقدية عند العرب حول الفن والمجتمع والاخلاق
- حرية الفنان والمجتمع

« علاقة الفن بالمجتمع »

تتعدد التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع وتبرز في فهمها لطبيعة الفكر ومكوناته صلة الفن بالمجتمع وتراه مرآة لعقل الفنان تبين مدى قربيه أو التصاقه بالمجتمع ويقالى بعضها فلا يراه عاكسا بالضرورة لكل تغيير طارئ على مجتمعه ، بل أن دوركهايم يرى أن افكار الانسان ليست ثمرة لنشاطه العقلى فحسب ، بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها ، بل أن كل طرق المعرفة التاريخية والاجتماعية والانتروبولوجية تثبت أثر البيئة في كونها ذات اثر فعال في سلوكنا وانماطنا ومزجها «بدينامية» المجتمع حيث نعيش فيه .

نلّفن أهمية نفسية في المجتمع تتمثل في أنه وسيلة لربط المشاعر بين الناس ، فما لا شك فيه أن هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وهذا التلاصق مختلف التأثيرات على حسب درجة العلاقة والقدرة على الرؤية الصادقة ومدى حساسية الفنان ووضوح رؤيته الفنية وتكثف المشاعر المتشابكة والمتداخلة .

ومن الملاحظ أن لآراء فرويد وكشفه مناطق اللاشعور والشعور أثرها في ربط الفن بالمجتمع بالرغم من أن فرويد يفسر الفن بأنه «متعة نعوض بها عن شيء آخر» وأنه «ادراك مغلوط إذا ما قورن بالحقيقة» إلا أن فرويد في حديثه عن اللاشعور جيل مكوناته من مخطقة الشعور المرتبطة بالمجتمع ، ويمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل إطار هذا المجتمع وعلى ذلك فهو يعتقد أن الفن مفيد ولا يضر ، ونسبب ذلك من وجهة نظره أنه لا يتوهم بأى هجوم على عالم الواقع الا عند قلة من الناس يملك الفن عليهم أمرهم -

ويرى أن الفن من أهم وظائفه أنه يؤدي دوره المخدر «مع مشاركته الحلم في بعض خصائصه» .

كذلك يرى فرويد أن الفنان ما هو الا مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من الملاءمة بينه وبين سلوكه العملى ، أى أن العمل الفنى نتاج انقسام متكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان فى ذاته الاولى فى أثناء محاولتها التمرد على الذات الاجتماعية التى نحاصرها ، ولهذا فان الفنان يجد فى عالم خياله ما يشبع تلك الرغبات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة الى «إمكان» من طريق «التسامى» الذى يصنعه خياله ، وفى الوقت نفسه فان الفنان عنده من المرونة ما يجعله متصلا بعالم واقعه ، فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسافة تمكنه من العودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — فى معتقده — يحقق عن طريق الوهم ، الرغبات المكبوتة فى اللاشعور ، والفرق بينه وبين الحلم هو أنه يقوم بعملية ارتقاء بمستوى الاحلام لتكتسب طابعاً انسانياً ، وفرويد يتصل بفكر أرسطو حين يرى أن الفنان فى تعبيره عن أحلامه المحبوسة يتحرر منها أى يتطهر كما يذكر أرسطو .

كذلك يرى «يونج» فى نظريته الى الفنان أنه ليس شخصاً حراً ، يتجه باراته الى غايات محددة ، وإنما هو يترك الفن يقوده ، لأن الفن فى نظره دافع فطرى يتحكم فى الفنان بالرغم من أنه انسان له غاياته ومطالبته الشخصية .

ومع ذلك نستطيع أن نأخذ من فكرة يونج الاحساس العام بأهمية الفنان ودوره باعتباره — كما يرى يونج — حاملاً للاشعور البشرية ونفسياتها كلها وذلك حين يقول يونج أيضاً ، ولا نستطيع أن نكتشف سر الابداع الفنى ومعالية الفن الا بالرجوع الى حالة من المشابكة الصوفية ، وإلى ذلك المستوى من التجزئة حيث يعيش الانسان لا الفرد ، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه ، بل القيمة كلها للوجود البشرى ، هذا هو السبب الذى يجعل كل عمل فنى عظيم عملاً موضوعياً لا شخصياً ، ولكنه فى الوقت ذاته ليعتبر

أقل عنفا في تحريك مشاعرنا جميعا (١) .

فنظرية التحليل النفسي ترى أن كل عمل فني إنما هو رمز لأمور ممنوعة في نطاق المجتمع ، ولكنها محبوبة عند منشئها الذي يستخدم الموضوع الذي يصورها في خياله الخفى .

ونستطيع الاستنتاج من فكرة اللاشعور في نظرية التحليل النفسي أن الفنان هو ذلك الشخص القادر على استدعاء مخزنات الشعور ، وهو بموهبته الفنية قادر على أن يتسامى بلا شعوره ، ويجعله يتساوى مع نظم المجتمع . ويجعل ذلك محققا للمنفعة .

ولكن عيب هذه النظرية أنها تتوقع الفن في مقم الانفعال الشخصي الذي تتعاطف معه ولكن الفن ليس انفعالا منفصلا عن الآخرين لذات صاحبه متصلة بذوات الآخرين واستقت هذا الانفعال عن طريق الاحتكاك الحيوى بهم وليس الفن كذلك مجرد تجربة تبسث اللذة أو ترضى الحواس .

ثم كان لظهور فلسفة سان سيمون Saint Simon « ١٧٦٠ — ١٨٢٥ » أثر في ظهور دعوة المناداة بفن يكون اجتماعيا ونفسيا في الوقت ذاته . بناء على فلسفتهم التي تدور حول العلاقة بين البشر في كل مكان والعمل على التربية الاجتماعية .

ان نظرية التفسير الاجتماعى للفن ترى أن الإبداع الفنى يرجع الى أن الفن جسمى لا فردى بمعنى أنه يبلور فيول مجتمع ببيئته ورغباته وحاجاته وله طابع معين وله جذور عريقة تتجاوز شخصية الفنان الذى ما هو الا مجرد معبر عن هذه الرغبات والميول ، ولكن الذى يعيب هذا التفسير أنه بهذا التعميم يكون قد تفاقل عن الجانب الفردى فى شخصية الفنان ولا مسن الواقعية الاشتراكية فى أحد دروب فلسفتها من حيث ان الواقعية الاشتراكية تجدد جذور الفن بالتطور التاريخى بثقافة الحواس الممتدة عبر الزمن والتي نالها التهذيب حتى أصبحت تؤدى نشاطا مستقلا وترى أن الانتاج الفنى «هو

(١) النقد ترجمة هيفاء هاشم دميثق ١٩٦١ ص ٣١٩ .

تحاصل العمل — ونقصد بالطبع العمل ذا الطبيعة الخاصة «العمل الذى يوفق فيه العبقرى المبدع» وتتجسد فيه لحظة من لحظات التاريخ متخذة شكلا غير عادى وملائم لها فى نفس الوقت . ولكن لا يجوز للفنان المبدع أن يخضع فى منه للظروف التى تتحكم فى حياة من يمارسون سائر الاعمال ، فهو يعمل فى مجتمع ينتابه التناقض ويسوده الاختلال» (١) .

وهى ترى كذلك أن الفنان يخضع فى انتاجه الفنى لشروط فكرية وهوية وشيجة فى البناء الاجتماعى ، عامل على تنمية المشاركة بين افراد هذه البيئة .

والنظرة الاجتماعية ترى أن المتعة والتعليم والاخلاق جزء من العمل الفنى وترتبط الانتاج الفنى بالمجتمع .

والفن اجتماعى فى جوهره ، وروحه ، وفى غايته ونتائجه « الفن العظيم أن يحيا المرء حياة سائر الكائنات ثم يعبر عن هذه الحياة .. فليس الفنان الحقيقى ذلك الذى يتأمل ، بل ذلك الذى يحب ثم يعبر عن حبه للآخرين .. الفن كالاخلاق غايته الاخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ، ويوحده بالجميع ، بل الفن امتداد المجتمع الى موجودات الطبيعة » (٢) .

فالفن متصل بالحياة هذه حقيقة وهو وسيلة من وسائل الحياة والبحث عما يسمى بالجمال المطلق ليس بحثا مجديا فالجمال تختلف معايير من عصر الى عصر ومن جيل الى جيل والفنان يجب أن يسعى ليكون مثالا للجمال فى نفسه يتواءم مع أوضاع المجتمع ويكون ماثلا للبيئة بعض ما أعطته من حياة والناس يرتبطون بتجارب الفنان التى يوحد بينهم عن طريق الحياة المشتركة لهذه التجارب التى تتصل بوجدانهم وحياتهم ..

وهذا الفن المتصل بالحياة والمرتبطة بالمجتمع لا يكفى بأن يعكس الواقع؛

(١) جون فريفل — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٤٩ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي .

فهو ينحاز من أجل شيء ما أو ضلله .

فالفن بما يمثله من تعبير عن الحياة يعتبر ابن المجتمع المعبر عنه المنطلق بتعمقه الرواعى فى التعبير الصادق من قضاياه ومن المعروف أن البواعث الاجتماعية والانماط البيئية ذات تأثير واضح على مسالك الادب ، فهى تسمه بميسم خاص ، فالخصائص الفلسفية لمنجنى فنى لا تنجم فجأة بل انها لها جذورا عميقة ممتدة فى تربة المجتمع وشرابين مكوناته وما يعتمد فيه من حياة .

واذا كان دوركهايم Durkheim يرى أن الظاهريّة الاجتماعية تتضمن وجود ضمير اجتماعى مزود بالنمورات أو اذا كان تارد Trde يرى أن الظوار النفسية المتبادلة بين الافراد هى السبب فى وجود الظواهر الاجتماعية لان موجة التقليد هى التى تخلق وحدة ساعة سريانها من فرد الى آخر . فان الالتقاء فى أن الانسان والمجتمع كلاهما محصلة لملاقات لاصقة بين الطرفين .

كذلك نحن لا نقبل مبالغة دوركهايم حين ينظر الى الفرد بحسابه مجرد مادة مهتة يشكلها المجتمع أو انه دمية يحرك المجتمع خيوطها فهو فى نظره مجرد كائن سلبي خاضع لنظام لا دخل له فى وضعه بأية حال بل لعل القول الاقرب الى الانتفاع اعتبار الفرد متصفا بجميع الصفات التى ينطوى عليها المجتمع بأكمله وانه من الأفضل القول بأن هناك امتزاجا بين الشعور الذاتى للند وشعور الآخرين واننا نعدل أعمالنا وسلوكنا بناء على ما نكونه كفكرة لانفسنا عن طريق المقارنة بالآخرين وان شعورنا الذاتى — على كل حال — ليس شعورا منعزلا أو عالما صغيرا مقفلا بجدار صفيق ، بل هناك مجموعات من الصلات التى تجعل هناك ما يشبه التوحد بين ما يسمى بالانا والنحن والغير على حسب ما يعبر «جيرفيتش» — «من يؤم الى آخر يزداد شعورنا لوجود صلة قوية بين ثلاثة أطراف ، وهى «الانا» و«الغير» و«نحن» باعتبار انها مظاهر جوهرية لكل شعور انسانى فاذا أردنا أن نفصل «الانا» عن «الغير» وعن «نحن» فمعنى ذلك أننا نقضى على نفس الشعور الذئ ينحصر فى تلك الصلة القوية بين هذه الاطراف الثلاثة على النتائج الموضوعية من العلامات والرموز التى يعبر بها هذا الشعور نفسه واذا فمن الخطأ أن

تفصل بين الشعور الفردي وشعور الآخرين والشعور الجماعى باعتبار أنها ثلاث حقائق مستقلة ، هذه الاطراف الثلاثة لا توجد الا مرتبطة على نحو لا انفصام له والتبادل بين هذه الوجهات من النظر أمر ضرورى » (١) .

وسواء أخذنا برأى علماء الاجتماع فى أن هناك ضميرا جمعيا يهيمن على العلاقة بين ضمير الشخص وضمير الغير أو يقول علماء النفس بأن «الشعور الجماعى» أو «نحن» هو مجرد نتيجة للصلة الداخلية بين شعور الشخص مع شعور الغير فالفكرة العامة هى تأثر الفرد بمجتمعه ووجود تموجات داخل الإطار الجمعى فى حركة تيارات مستمرة بين الانا والغير . - وإذا كان الأمر خاصا بالفنان فانه مما لا شك فيه انه أكثر الافراد حساسية ورهافة لحركة المجتمع حوله وهو لن يكون بالضرورة مجرد مرآة تعكس هذه الحركات بل ان مجموعة الانعكاسات يستطيع تحويلها واتخاذ زاوية للارتداد بها مرة أخرى بما هو مميز به من قدرات لا تتاح للآخرين ولعل الدليل على أثر الفن فى المجتمع انه يقدم له قيما جديدة تساعد كثيرا على تطوير المجتمع ، بل وعلى تعديل سلوكه فعلى سبيل المثال نجد الشخصيات فى المسرحيات فى أثناء صراعها وما يؤدى اليه هذا الصراع من نتائج لا تؤدى الى التطهير فقط ، بل الى تعديل السلوك عن طريق التأثير بالنتيجة أو المضمون كما يقول ستيفن سبندر «لقد كان شعراء الماضى طموحين فى مطالبهم من الحياة ، ولم يكن الفن عندهم مجرد شيء مقدس ، كما أن الشعر لم يكن لحظة احمرار وجنات ، أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب فقد امتد عالمهم حتى شمل الحياة بأسرها ، بل ما بعد الحياة ، ولم يتخذوا موضوعاتهم من الحب الشخصى ، أو الكراهية الشخصية وحدها ، بل من القوة والسلطان . . لذلك يجب على الشاعر الحديث ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير» (١) .

- (١) اتجاهات الفلسفة المعاصرة — اميل بريسيه . ترجمة د. محمود تقاسم منشور فى الآلة كتاب ص ٦٥ .
- (١) الحياة والشاعر — مكتبة الانجلو — ترجمة د. مصطفى بدوى . ص ٥٦

ويفسر بول فاليري Paul Valéry في كتابه الخلق الفني La creation Artistique مشكلة العلاقة بين الفنان وبين الآخرين فيؤكد أن الفنان في أثناء عملية الخلق الفني يضع نصب عينيه الذين سيتوجه اليهم بعمله ومدى اثره فيهم فيقول : «فالمؤلف عن علم أو دون علم يتخذ موقفا جديدا كل الجدة ، فهو لم يكن يرى في البدء الا نفسه . ولكن عندما يبدأ بالتفكير في عمل فني ، يبدأ بحساب التأثيرات الخارجية . انها مشكلة في التكيف تطرح نفسها عليه . فهو بهتم عن وعى أو غير وعى بالأشخاص الذين سيتأثرون بعمله ، ويكون لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتجه اليهم ، كما يتصور من ناحية ثانية الوسائل التي يمكنه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير» (١) .

ان حياة الفرد في اطار المجتمع لا تجعله مستقلا ابدا بذاته ، هما يبدو هذا الاستقلال مكنيا ، فلابد من اتخاذ موقف ما نحو هذا المجتمع .

كذلك يرى جيقو Guyau أن الفن نابع من الحياة نفسها وهو نشاط اجتماعي بلا شك بل أن الفن في رايه هو الحياة نفسها مركزا وعلى الفنان ألا يفرق في تيار الحياة ، بل عليه أن يسبح في هذا التيار ، وأن يدرك مشكلاتها وتموجاتها فالفن عنده « اجتماعي في نشأته وغايته وماهيته » .

فالنظرة الاجتماعية ترى أن الفن واقعة ايجابية ذات كيان عضوي بالشريحة الاجتماعية ، وما يكتبه الفنان لابد وأنه ذو صلة بمجتمعه بناء على المقولة المعروفة بأن الانسان اجتماعي بطبعه .

فالفن جماعي باعتبار أنه يوحد مشاعر الناس عن طريق المشاركة . نحول الاثر الفني وباعتبار أنه معبر أصيل عن اتجاهات الناس في المجتمع ويستخدم أحيانا لتوصيلهم نحو غايات اجتماعية لها غايتها في صالح المجتمع ، ومحور فلسفة الربط بين الفن والمجتمع يقوم على أن الفن مثل غيره من ألوان النشاط الذي تموج به الحياة ، ولذلك فيجب أن يعمل لخدمة المجتمع

الذى لم يخلق من أجل الفنان وإنما الفنان هو الذى خلق من أجل المجتمع وهو فى نفس الوقت لا يكون منه الذى ينتجه خاصا به فقط وإنما هو قسمة مشتركة بينه وبين غيره ، وعليه أن يكون متناغما مع اللحن الجماعى ومعبرا عنه كما يقول الدكتور طه حسين «فليس من سبيل الى أن ننكر أن للاحداث الجسماء والخطوب العظام أثرها البعيد فى حياة الناس ، فقد تأثرت آدابهم لان هذه الآداب آخر الامر ليست الا تعبيرا عن هذه الحياة وتصويرا لها ، فاذا تغير الاصل تغيرت الصورة ، واذا تغير المعنى تغيرت العبارة التى تؤدیه» (١) .

فهناك ارتباط مغنوى بـ ومادى بين الفنان والمجتمع يؤدى الى نوع من الالتقاء بين المفاهيم والقضايا المشتركة .

ولا يعنى هذا الربط بين الفنان والمجتمع وجود ما يمكن أن يسمى . بانفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها ما دام سيضع مجتمعه أمام عينه لانه حين يعبر عن شخصه عن طريق صلاته بالآخرين وتفاعل شخصه فى محيطهم يكون قد حافظنا على الوجه المقابل وهو احترام ذاتيته أى أنه «ليس هناك خلاف بين قولنا أن الفنان يعبر عن مشاعره وتأثيراته . أو أنه يعبر عن خصائص العالم والحياة لان مشاعره وتأثيراته خاصة بصفة العالم والحياة ، ولا يهتدى الى هذه الخصائص الا عن طريق شعور شخص ما أو تأثيراته فحسب ، ومن ناحية أخرى فان القول الذى نختاره يؤدى الى اختلاف كبير ، لانه يقرر تفسيرنا لدور الفنان ومسؤوليته ، فاذا ما اعتقدنا أن الفنان يعبر عن نفسه فان هذا يشجعه على بث مشاعره وتأثيراته دون تفرقة أو نظام مع الالتزام فقط بالاعتفاف بما يشعر به ، واذا اعتقدنا أن الفنان يعبر عن خصائص الحياة والعالم ، ففى هذه الحالة يكون مسؤولا عن ذلك أى تصبح مهمته هى اعداد حسابيته حتى يتيسر له أن يستكشف بقدر الامكان الارتباط الحتمى للشخص للأشياء وأن يظهره» (١) .

(١) الوان — دار المعارف ص ٥ .

(٢) إيردل جنكنز — الفن والحياة ص ١١٣ .

والفلسفة الرامية لربط الفن بالمجتمع ترى أن العواطف السامية تستحق هذه الصفة بقدر ما بها من تهذيب يتوافق مع متطلبات المجتمع وتقديره لهذه العواطف وعلى ذلك فالعواطف الشاذة التي تتعارض مع الحياة السامية للتسامى فان الفن الذى يثير ذلك يكون ضد الحياة .

ويرى دوركهيم أن «أفكار الإنسان ليست ثمرة لنشاطه العقلى محسب بل ثمرة البيئة الاجتماعية التى يكون جزءا منها أيضا ، وان ثمة شيئا يمكن أن يدعى «عقل الجماعة» وهو أكثر من مجرد مزيج مؤلف من عقول أفراد الجماعة ذاتها» (١) .

وعلى هذا المعتقد فان الاديب أو الفنان عليه أن يغترف مادته الفنية من المنهل العام للمجتمع وان يغمس قلمه فى مشكلاته عن طريق المشاركة الفنية فى قضايا عصره وقومه ويفسر ستيفن سبندر مدى عمق أو ضحالة الصورة الفنية حين يعرض الكاتب أو الفنان لقضايا عصره فيقول : «هناك سبب وجيه يفسر لنا لماذا يحاول الشعراء الكتابة عن الصراع العام فى عصرهم ، أنهم يهتمون بالمشاكل الخائبة أو الدينية أو السياسية فى عصرهم لسبب بسيط جدا ، فالنظم الاجتماعية هى الاطار الذى توجد فيه صورة الحياة ، وللشاعر صورته الخاصة للحياة التى يرسمها فى ذهنه ، ويخرجها فى شعره ، فاذا كانت صورة الحياة التى كونها الشاعر قصيرة الأبعاد ، فانها لن تمتد لتصل الى أحداث المجتمع أو لآرائه ، أما اذا كانت هذه الصورة ذات أبعاد طويلة فانها ستتخذى صورة الحياة كما تعكسها طريقة العيش فى المجتمع بأسره ، وسيقارن الشاعر بين هذه الصورة وبين صورته الفردية ، حينئذ قد تنطبق صورتان وقد تتعارضان» (٢) .

أما ما يقال عن انعزالية الفنان وأنه قد عرف واستقر فى كثير من

(٢) علم النفس الحديث — تأليف الدكتور سرجنت — ترجمة منير البعلبكي ص ١٣ .

(١) الحياة والشاعر ص ١٦٦ .

الأذهان عزلة الفنانين فى عالم يكاد يكون مسورا بجدار صفيق ، فهذه العزلة اطار خارجى سرعان ما ينهار ولا يلبث الفنان أن يرتد الى مجتمعه وقد زودته هذه العزلة بزاو جديد «انعزالية سرعان ما ترتد أصدائها الى المجتمع الذى اعتزلوه وشنخوذ لا يلبث أن يعود الى المجتمع نموذجا يحتذى ، وهكذا كان الانبياء وكان القديسون وكان الملهمون جميعا يعتزلون لتمتلىء أنفسهم بالجيد، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد فى أسمع الناس ، وهكذا يخلق الموهوبون لنويعهم ولمن يجيء بعدهم معايير سلوكهم ، فلا العلماء يخلقون تلك المعايير لأنها ليست من شأنهم ولا السياسة يخلقونها لان السياسة تسوى أمور الواقع وتفض مشكلاته ، أما الفن فهو وحده الذى يجعل تلك المعايير شغله الشاغل ، يغيرها بما يتفق مع ما حسه الفنان أولا ، ثم يحسه من بعده الناس جميعا من أن الحياة إذا كان تيارها متدفقا متجددا ، فلا تكون مقاييس غدا هي مقاييس يومها ، ولا أقول مقاييس ، أمسها ، والادب إذا أراد لنفسه مكان الريادة والقيادة فى حياة كهذه ، اتجهت دموته الى ضرورات الفن وقيمه ومعايير» (١) .

ومع ذلك لمصاحب الرأى السابق الذى يرى أيضا أن حرية الفنان لا تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيفما شاء لانه لابد فى كل فن من التزام وأن الفنان وأن كان يحلم لقومه ولبنى جنسه من البشر فإن حلمه تضبطه القواعد وتحد المبادئ . فانه على الرغم من ذلك يرى أن تقتصر حركة النقد الفنى على العمل الفنى محصورا فى اطاره بقطع النظر عن أية عوامل خارجية أخرى وهو ما لا يستقيم مع بداية الحديث أو أهمية الفن فى الحياة فيقول عن نفسه لكن هناك مذهب فى النقد يتشيع له صاحب هذه الاسطر ، وهو مذهب فى حركة النقد الفنى جديد فى أوروبا وأمريكا وقديم معروف فى حركة النقد الفنى عند العرب المتقدمين ، ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد على العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاي عامل خارجى أن يتدخل فى حكمنا ، كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية وغير الدينية، أو المبادئ الخلقية أو الأفكار الفلسفية ، أو المذاهب السياسية ، فلا يجوز للناقد — بنساء على

(١) د. زكى نجيب محمود — فلسفة وفن ص ٤٠٠ .

هذه المدرسة الجديدة — أن يسأل عن لوحة مثلا — قائلا : «ما مفزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، اذ الفن «خلق» لكائن جديد وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا ازاء العمل الفنى لأنه خلق وانتشاء ، وليس كشف عن أى شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره ، العمل الفنى — بناء على هذه المدرسة النقدية — معياره هو الفن نفسه» (١) .

ومن ناحية ثانية فاننا نستطيع القول بأن آراء الفيلسوف الالمانى هيجل حين قال بأن الوعى لدى الناس فى حالة تطور مستمر وأنه فى كل مرحلة متطورة مرتبط بأوضاع العصر الاجتماعية — كان لذلك أثره أيضا فى فلسفة ربط الفن بالمجتمع ، وان كان يرى على عكس الماركسيين أن التطور الاجتماعى هو وليد الفكر متخذًا سبيل افلاطون الذى رأى ذلك حسب نظريته المثل — أن الفكر مبادىء الوجود .

بل ان فكتور هوجو يرى أنه قد صارت وظيفة الشاعر كونه ترجيما لعصره ومعبرا عنه وان ينير الطريق أمام قومه .

بل ان تاريخ الفنون يؤكد كذلك أن الفن فى نشأته الاولى كان يحمل الطابع الجماعى ولم يكن الفنان معبرا عن ذاته غير مكترث بذوات الآخرين بل كانت فنيته ذات صلة بالشريحة الاجتماعية تتفاعل معها بل وتعبئ عنها ، وليس معنى ذلك أنه لا يوجد الفنان الذى يصوغ أجزائه أو ما يعتمل فى وجدانه قصيدة مثلا بل يوجد مثل هذا الفنان ملكته — منع وجوده — يعمل على صوغها فى صورة ترضى الآخرين وتحوز اعجابهم أى أنه يضع عينه على الجمهور المتلقى وهذا ما يعطيه لذة نفسية أكثر خصبا وأغنى بالمتعة الروحية .

وفى الحقيقة فان تأثير المجتمع على الفنان يبدو ممثلة فى منه مهما تكن نوعية هذا الفن ، فالقول بانعزالية الفن بمعناها المطلق من الممكن استبعادها تماما ، فالفنان ملتصق بأمنته فى كل القيم الفنية من حيث الشكل

(١) السابق ص ٢٢٠ .

أو الصياغة أو المضمون أو المعايير الاجتماعية أو الخلقية وسواها .
 نجد هذه الحلة في أدب اليونان وفي أدب غيرهم من الأمم وفي أدب العرب كذلك فقد شارك في النظام الاجتماعي الذي كانت تعيشه القبيلة .
 فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة دينامية والتأثير بينهما متصل متمازج ويكاد تختلط الذاتية بالجمعية عن طريق التفاعل القائم بينهما ، وأنه يوجد دائما «في أعماق الازمة الفردية قضية اجتماعية ، كما أن في أعماق الازمة الاجتماعية ملقئ الازمات الفردية » والتجربة الأدبية تنشأ فردية آتية جزئية ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفى الى ذروتها الا اذا خرجت عن حدود الفرد الى المجتمع ، ومن الواقع الخاص الى الواقع العام ؛ وغدت المشكلة في نفس الاديب رمزا للمشكلة في ضمير الانسانية لان المجتمع هو مجال تكامل التجربة الأدبية ، كما أنه هو مجال تكامل الفرد» (١) .

ويضرب لنا الدكتور طه حسين مثالا يؤكد به كون الادب صورة لحياة المجتمع وحياة الناس داخل الاطار الاجتماعي فيختار مثالا لذلك من الادب الاوربي قائلا : «لوما دام الادب صورة لحياة الناس ، فقد صور الادب الاوربي بين الحربين آثار هذا كله ، ثم صور ما ملا الناس من روع وهلع حين تتابعت نذر الحرب الثانية فنشأ الادب المظلم الذي سماه الاوربيون في ذلك الوقت «الادب الاسود» .

نشأ في أوربا الوسطى ، كما نشأ في أمريكا ، ولم يلبث أن شاع في فرنسا كما تشيع النار في الحطب ، ونشأت فلسفة متشائمة الى جانب هذا الادب المتشائم تقوم على اعتداد الانسان بنفسه وبنفسه وحدها ، وعلى اهدار القيم القديمة ، واستحداث قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير ولا بالحق . كما عرفها الناس من قبل ، ولم تلبث هذه الفلسفة أن تجاوزت أفكار الفلاسفة والمفكرين الى رعوين الشباب فأحدثت شرا كبيرا» (٢) .

(١) ايليا الحاوي — نماذج في النقد الأدبي — دار السكتاب اللبناني
 ص ١٠٢ .
 (٢) نقد واصلاح — دار العلم للجلايين — بيروت ص ١١٠ .

وهو في موضع آخر يؤكد أن الأدب العربي كان حيا وقويا حين نشأ من
مع الحياة والواقع ، وأنه قد أصابه الفتور والتهالك حين اضطر إلى
الاعتزال فيقول عن الأدب الجاهلي : «كان الشاعر العربي لسان القبيلة ..
فقد كان أدبنا الجاهلي ، وهو كله شعر متضامنا لا يطبق الاعتزال ولا
يسيفه ، ولأن الشاعر كان فردا من أفراد القبيلة يحيا بحياتها ويشارك فيما
يصيبها من خير أو شر .. وقد ظل أدبنا متضامنا مشاركا في الحياة الواقعة
حتى بعد انقضاء العصر الأموي وتغلب الاستبداد الفارسي القصر في
بغداد .. فاني أجد الشعراء في العصر العباسي يختصمون كما كانوا
يختصمون في العصر الأموي حول مذهب الشيعة ومذهب الجماعة ومذهب
الخوارج» (١)

كذلك يؤكد تضامن الجاحظ والمتنبي وابن الرومي الذي يراه أنه هو
الذي استحدث أهل بغداد لنصر الموفق ويصل إلى القول بأنه «من أشنع
الخطأ إذا أن يقال أن أدبنا العربي في عصوره المزدهرة قد كان أدبا منعزلا
مترفعا عن الحياة الواقعة ، أو مهملًا لهذه الحياة ، وإنما الذين يقولون هذا
القول هم الذين غرتهم ظواهر الأشياء نء حقائقها» (٢)

ولعله من أقرب الأشياء إلى الحقائق القول بحق أن الفنان هو المعين
عن عصره بصدق يتوافق في تعبيره إيقاعه الفكري مع إيقاع زمنه المعيش
حيث يلتقيان في لحظة واحدة فمع المحافظة على الأداء الفني المحتفى بلونه
وشكله وإطاره يجب بذل غايته بالرؤية الذهنية لمتوجات العصر ليتركب بناء
فنيا وأعباء مركزا عن طريق التجسيد بأسلوب غير مباشر بالطبع . بل عن
طريق إحياء صورة وحدة خفية تحسها ولا تكاد نتبينها .

فالإن أهمية تعود إلى جميع المتلقين له باعتباره نشاطا إنسانيا يحده
منحنى بكونه إنسانيا وهو باعتباره مثيرا لمواطن إنسانية يجد مشاركة
عامة من طريق الاثارة التي يعكسها على الآخرين «وهذه الاثارة هي الهدف

(١) الوان — دار المعارف ١٩٥٢ من ١٩٦ ، ص ١٩٧ .

(٢) السابق ص ١٩٩ .

العظيم الذى يهدف اليه الادب فهو لا يقصد مجرد الاخبار أو الاعلام» (١) .

وكما يرى تشرنيشفسكى أن كل انفعال انسانى انما هو منفعة انسانية ترجع الى الانسان ، فاذا كان المال والعلم للنفع والهداية ، فالفن ليس مجرد لذة عقيمة واهمية الفنون ترجع الى مقدار المعارف التى تنشرها فى المجتمع ، ويرى كذلك ان الفن او بالاحرى الشعر تتوقف أهميته لكونه «ينشر بين جمهرة القراء مقداراً هائلاً من المعارف ويقرب الى افهامهم المفاهيم التى يهيمن عليها العلم ، وهنا سر أهمية الشعر البالغة بالنسبة للحياة فالفن لا يقلد الحياة فحسب بل يفسرها والروائع الفنية لها فى الغالب قيمة وحكم على ظواهر الحياة» (٢)

فالنظرة الى الفنان من وجهة النظرة الاجتماعية تراه مجرد ممثل للناسيه بالعقل الجمعى وترى أنه من الصعب أن يوجد لهذا الفنان وجود «ننى ذاته» إنما هي فى رأيها الا مجرد صدى لهذا المجتمع وأنه القائم بالتعبير عما يشعر به الناس وعما يعتل فى احساسهم .

فهو بحسبانه القارد على التعبير عنهم لا يمثل الانية الفردية ، وإنما هو يمثل الانية الجماعية ان جاز التعبير أو يمثل نحن Le Nous فهو مجرد كائن اجتماعى تجمعت فى اطاره كل ذاتية المجتمع .

وكل انتاج لهذا الفنان انما هو - بالضرورة - انتاج اجتماعى ، لان المجتمع يتدخل فى تصوراته وأخيلته ومعانيه ويعطية المحصلة الذهنية واللغوية بل كل المعانى الاجتماعية التى يحصلها الفنان انما هي حصيلة اجتماعية ، بل حتى ما يمكن أن يعتبر أمراً هامشياً مثل الريشة التى يمسك بها الفنان ليخط بها فنه انما هي نتاج اجتماعى يمثل نوعاً من الثقافة الحضارية .

وتتعرض هذه الفلسفة لمشكلة العبقرية الفنية وهل تكون على هذا ؟

-
- (١) د. محمد النوبى - وظيفة الادب ص ٣٥ .
(٢) بليخاتوف - الفن والحياة الاجتماعية ص ٥٧ .

التفسير فردية أو جمعية مادام الفن قدفسر على انه ظاهرة اجتماعية فتخلص الى اعتبار الفن ليس ما فيه من عبقرية أمرا فرديا بل ظاهرة اجتماعية بمعنى أن المجتمع ارتضي مجموعة من المبادئ أو الأنماط الاجتماعية التي يتعامل بمقتضاها الأفراد فان الفنان يعبر في فنه عن هذه المسلمات الاجتماعية حتى يحوز رضا الجماعة التي ينتج لها الادب «بحيث أن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ، ويكون تجديده صدى لموجات عامة في المجتمع ، وبغير هذا لا يكون لانتاجه المبتكر قيمة اجتماعية ، ولا يلقي نجاحا في المجتمع ، ويبقى الانتاج وصاحبه بغير تأييد اجتماعي ، ولا يجد احتراما بين المختصين في الفنون ، ولا عند غير المختصين من جمهور الفنانين وهواة الفن ، وبهذا يصبح الفنان وانتاجه في هذه الحالة ككمية مهملة يمثل نوعا من الشذوذ الخاص أو الجنون الفردي» (١) .

ومما لا شك فيه أن هذه مبالغات تتجاوز في اظهار قيمة الاثر الجمعي مما نكاد يلغى حدود الفردية واهمال الجانب الذاتي في شخصية الفنان بل يكاد نصل الى الاقتراب من أرض الواقعية الاستراكية .

فإذا كانت النظرة الاجتماعية اعتبرت الفن المقبول والذي تباركه هو ما كان مرتبطا بالمجتمع ، وهو ما قدم للمجتمع ما يتفاعل معه ويغير منه ، وان المجتمع يتقبل الادب والفن الذي يتصل به في مسائل السياسة والاقتصاد والاخلاق ، وما تعارف عليه ابناء هذا المجتمع ، فان الخطورة تكمن في أن الحكم على العمل الفني سيكون حكما خارجيا أي من خارج هذا العمل الفني وعليه فان قيمة هذا العمل تتوقف تناما على حسب قيمتها الاجتماعية بدون مراعاة حاجة العمل للتكوين الداخلي في الوقت نفسه .

ونحن نرى أنه من الأفضل الاخذ بوجهة النظر القائلة بأن الفن لا يعالج مشاكل وقتية في مجتمع معين في فترة معينة ، لان الفنان ينطلق ببصره عن رحابة الحياة كلها ويسبر غور الوجود ، وهذا ما يجعلنا ننحذب تجاه دائرة الفن ونشعر أنه مكمل لوجودنا .

(١) د. عبد العزيز عزت — الفن وعلم الاجتماع الجمالي ط ٢ سنة ١٩٥٥ ص ٢١ .

ولعله من الأفضل أيضا ان يقال ان المجتمع هو موضوع التفكير لا مصدر التفكير حتى لا يتعرض استقلال الفنان الذاتى الى اختلال وضباع فى ولائه لمجتمعه فتغنى شخصيته فيضيع فيه وتضمحل ذاتيته «فالمرء يتوهم حيناً أن مشكلته هى فى نفسه ، بينما تكون غالبا فى مجتمعه بقدر ما هى فى نفسه ، أو بالاحرى انها انعكاس لذاته فى المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع فى ذاته ، والعالم الاجتماعى يطفئ على نفس الشاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقصر والعبودية ، وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلّى عن يقينه ووجدانه الخاص ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو فى المفاهيم والقيم الاخلاقية والترجح الفاسد بين الخير والشر بين السلبية والايجابية ، ولابد للاديب من أن يعنى بهذه القيم ، ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأنها ترتبط ارتباطا صميما بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره فى عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتى الخاص مع الوجدان الاجتماعى العام» (١) .

ولعل ريتشارد كان مقتربا من الواقع فى حديثه عن الفن وعمل الفنان . وصلته بمجتمعه حين يقول : «فالفنون ذاتها — مهما كانت مقاصد الفنانين — هى بالضرورة تقويم للوجود ، وحينما قال ماثيو آرنولد : ان الشعر نقد للحياة ، فانه عبر عن حقيقة جلية . . فالفنان مهتم بتسجيل التجارب التى تبدو له جديرا بالاحتفاظ بوضعها فى صورة ثابتة ، وهو أيضا أكثر قدرة من غيره على المرور بتجارب قيمة جديرة بالتسجيل .

فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسس الاخلاق التى تادى به شيللى Shelley مرارا (٢) ، ومعنى الاخلاق فى الشعر على حسب ما يرى هو التسامى بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق الى عالم انساني . فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتصبّة فى مكان خيالى بل أنه بحق مرتبط بالانسان وحياته .

(١) ايليا: الخاوى - نماذج فى النقد الادبى ص ٩٧ .
(٢) مبادئ النقد الادبى ترجمة مصطفى بدوى مطبعة مصر ص ١٠٧ .

إن اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر إنسانيا عن الانسنان بمعناه العام محافظا فى الوقت نفسه على ما للاداء الفنى من وسائل فنية تتساقط معه وليس معناه أننا نود المبالغة فى الاطار على حساب المضمون فاننا نؤمن بأن لا أولئك الذين يرصفون الالفاظ ويموسقونها بتلك الموسيقى المصطنعة الميتة التى تتشترت من اللحاء من السطوح ، بينما موسيقا الحياة تتصاعد بسفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسوا الا عالة على الشعر وليسوا الا يهودا، للكلمة والحرف» (١) .

انه من المنطق الاقتناع بأن الذى يفكر بعقله ويشعر بقلبه لا يستطيع فى واقع الاشياء البقاء متفرجا وحيدا تجاه الاحداث التى تدور فى مجتمعه ، وان منطق «كل لنفسه والله للمجتمع» منطق فاسد وغير معقول ، ان فقدنا كل اهتمام اجتماعى من الفن كما يبدو فى رأى موريس باريس فى قوله . «ان أخلاقنا وشعورنا الوطنى هى اشياء منهارة لا يمكن أن تأخذ منها قواعد للحياة ، فيحسن بنا ونحن ننتظر أن يقدم لنا معلوما يقينا جديدا أن نتمسك بالحقيقة الوحيدة التى هى الانا» (٢) فبذلك احساس برجوازي سقيم .

ومثله من يقارن بين الشعر والصلاة ويرى أن كل انسان عنده ميل ودافع الى الصلاة ولا يهتما الشكل الذى يتخذه فى صلاته ولا الإله الذى يتوجه إليه فكذلك الشعر بوجه عام كما تقول مدام هيوبس : «هل نحن مفهومون اذا كانت كل «انا» قد أصبحت خاصة ومتوحدة ومنفصلة عن «الانوات» الأخرى ، وأصبحت بذلك غير مفهومة بالنسبة الى «الانوات» الأخرى وغير مفيدة ؟ ان الصلاة ضرورية لكل منا وهى قريبة المثال وقيمة بصورة مطلقة ، وان الشعر الذى هو انعكاس لغزارة قلبنا الموقنة ، ضرورى أيضا . ولكن صلاتى تبقى غير مفهومة وغريبة بالنسبة الى من كانت «أنا» المقدسة غير «أناى» ان الشعور بالوحدة يزيد الفرقة ما بين الناس ، ويعزلهم ويضطر النفس الى الانفلاق . اننا نخجل من صلواتنا واما اننا نعلم اننا

(١) جليل كمال الدين — الشعر العربى الحديث ص ٢٢٤ .

(٢) بليخانوف — الفن والحياة الاجتماعية .

لا نتحد بواسطتها مع أحد فأننا نتمتع بها بينما وبين أنفسنا ونتكلم بمجازاته
لا يفهمها سوانا .

فالمقارنة هنا بين الشعر والصلاة والخلوص من ذلك الى نوع من .
الانعزالية وفقدان الاهتمام بما يتصارع حولى نوع من الهروب والعزلة
المرذولة والمرفوضة .

وفى الحقيقة فان كل عمل اصيل داخل دائرة الفن يستطيع أن يجمع
بين قضيتين بلا تعارض ، تطوره فى المجتمع ، وتطور المجتمع بواسطته فهو
يحمل الينا قيما اجتماعية تضافرت وتشابكت فى اطار هذا المجتمع ، وهو
فى الوقت نفسه يحمل الينا ذاتية الفنان ووجهة نظره التى تستطيع أن تغير
أو تعدل الكثير من القيم المتوارثة اذا اعطيت العبقرية المأثرة لهذه القدرة
«فالفن» لا يستطيع أن يتجرد من مسؤوليته الاجتماعية ، فاذا لم يكن
بإستطاعته أن يتجرد منها فليس بإستطاعة الفنان أن ينخلص من مسؤوليته
الأخلاقية عن النتائج التى قد تكون لفنه فى مجتمعا .

وفى هذا المعنى الذى يؤكد قدرة الفنان على الاحساس بتموجات
الحياة الاجتماعية ، والرصد المتفتح لخلجات المجتمع والاستكشاف الواعى
عن طريق التعبير يرى الكاتب محمود تميور أن بوسع القاص الموهوب
بخسة المراهق ، ويقتطعه الحادة فى الشعور بأدق الخلجات التى تسرى فى
المجتمع قادر على أن يقنص الخفى العميق السكبان فى واحة الجمهور ،
فلا يلبث أن يعبر عنه ، أن يحيله الى مادة مكتوبة وقد يكون فيمايزاول من ذلك
مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملامحه ، فهو يتأثر بالمجتمع الذى
يعيش فيه فيتخرج عن هذا التأثير قبل أن يحسبه سواء فى عمله
القصص (١) .

ولعل رأى الكاتب قريب من قول القاصنة «ماياجانينا» فى الندوة التى
أقيمت بموسكو عن كتابة القصة القصيرة حيث تقول : «أن مقياس موهبة

(١) فن القصص ص ٦٠ .

القاص تتمثل أكثر ما فى قدرته على تفسير دلالة الاحداث تفسيراً يتلاءم مع العصر ، أو قول «تيكولاى أناروف» انه ليس استطاعة أى كاتب يتمتع بأقل قدر من الاحساس بالحياة أن يتجاهل التغيرات الجذرية الواسعة المدى التى عمت العالم الخارجى من حوله .

ولما كان الفن انتاجاً بشرياً حاملاً شحنة عاطفية وموقفاً تجاه الوجود فإنه لابد أن يكون هذا الموقف من داخل هذه البنية الاجتماعية ومثيراً لدى متلقيه شعوراً معيناً وهو شعور يتناول تجربة خاصة مركزة تركيزاً خاصاً عن طريق التكتيف الفنى تدفع الى المشاركة فيها لأنها تتناول طرازاً من مكونات اهتماماتنا وهو فى الوقت نفسه يعطينا مزيداً من الاستكشاف والادراك لذواتنا ومع ذلك فنحن لا نقول ان السباق الاجتماعى يفرض آليته على منتج الفن بل ان الفنان يضيق الى هذا السياق ويعدل فيه على حسب قدرته الإبداعية التى تميزه عن غيره .

أما ما يراه الدكتور «مصطفى ناصف» من أن للفن كياناً مستقلاً متميزاً به عن سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية وأنه لذلك ينبغى أن يقاس بمقياس خاصة يوافق طبيعته ويعيب على الدراسة الاجتماعية محاولة اشتقاقها خصائص العمل الفنى من مجال آخر فنحن معه اذا شال بخطورة قصر دراسة العمل الفنى على معايير اجتماعية وإهمال ما عداها اما ان يرى اطراح الدلالة الاجتماعية فى قوله أونسى المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقاً لمنطق اجتماعى ، وإنما ينمو وفقاً لمنطق داخلى كما فى فيه متميز بطريقة ما ، من المؤثرات الخارجية سواء فى ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين النفسى للفرنان . وكان الفن يخضع لحركة ذاتية ذات مبدأ فوقى على غرار ما قال هيجل فى فلسفة التاريخ ومؤدى ذلك أن ظروف البيئة ليست ذات صلة مباشرة بالفن من حيث هو» (١) .

فهذا انطلاق نحو إقامة جدار فاصل بين المنطق الداخلى للفن وبين

(١) دراسة الادب العربى — الدار القومية ١٩٦٦ من ١٨٥ .

المنطق الاجتماعي في حين انه من الممكن اعادة الاتصال بين المنطقين وهما في الحقيقة متصلان اما الدعوة الى استبعاد المنطق الاجتماعي بدعوى أن الظروف في الاجتماعية ما تزال تسيء الى فهم الشعر ، فاننا نستطيع القول بأن العكس يكون أحيانا كثيرة صحيحا فقد تعيننا دراسة هذه الظروف الاجتماعية على فهم الاثر الفني .

لكن الباحث يرى أن القصيدة مجرد بنية لغوية وانها محررة من الاطار الاجتماعي وانه لا يلزم أن تكون القصيدة نتاج تجربة أو حتى مشاعر عانها. قائلا حين يقول «لقد استطاع الباحثون ان يحرروا القصيدة من اطارها الاجتماعي واطارها الذاتي معا فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحت عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر . ذلك ان القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر عانها المؤلف في حياته الواقعية . والشعر على كل حال يغير من تجاربه ومشعره ويحولها الى مادة جديدة فضلا على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط» (١) .

ولعل الدكتور مصطفى ناصف ينيل في هذه النظرة الى فلسفة جمالية دفعه اليها رغبته تجنيب العمل الفني الخلط في الحكم عليه بمعايير تد يبالغ فيها .

ونحن لا نريد اتخاذ موقف الدكتور محمد النويهي العنيف في قوله :

«... من هذا يتجلى أن المذهب الجمالي الذي يريد أن يعزل الشعر عن تجارب ومشكلات الفرد الشخصية ، ويحضرنا على أن ننظر الى الشعر على أنه مجرد نشات لغوية استطاعت ان يطلب لذاته ويحكم عليه بمقاييس تستند منه هو ، ولا تهتم بحياة الشاعر وتجاربه الشخصية ولا بموقفه من مجتمعه ، ولا بحقيقة عواطفه ونزعاته ومقاصده ورغباته ومازقه وازماته — هذا المذهب يقضي على الشعر قضاء مبرما ، لانه يلقي منه رسالته التنظيمية ويفرغ لثته من كل قيمة حقيقية ، فلا يترك فيها إلا قيمة جمالية

(١) السابق ص ١٨٩ .

مزعومة لا تؤيد على مهارته حرفية وشهامة بطوانية ليست مزية على الاعيب
الحواة» (١) .

كذلك يرى الدكتور شوقي ضيف أن الفنان لا يستطيع فهم الحياة الا
إذا شارك مجتمعه وتصور بانسانيته بشكلات هذا المجتمع . وساهم في
هذا الصراع الحيوي الذي يعيشه مجتمعه فيقول : «لغى رأينا أن الاديب
لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا الى أعماقها الانسانية الا اذا ناضل مع مجموع
اجتماعيا من ناحية وتصورا انسانيا من ناحية ثانية .

أمته الذي ينبثق من مجموع الانسانية الكلى وبذلك يصبح أدبه تصورا
اما اذا استغرق في نفسه وخيالاته ومشاعره الفردية فانه يصبح
منفصلا عن أمته وبالتالي يصبح أكثر تعرضا للانفصال عن المجموع
الانسانى . . اننا نعيش اليوم في عصر صراع ، ومن واجب الاديب ان
يصارع مع أمته وأن يكون جزءا حيويا في هذا الصراع بل جزءا منه
أخلاقية» (٢) .

فالقدره الفنية هي التي تشكل للفنان صوغ مادته حتى تكتسب بجانب
مضمونها الاجتماعي حيوية ونفاذا الى ذات المتلقى عن طريق ملاحظته
الذكية لتجربة الحياة والتقاط الحدث بحدقة واعية مراعية القدرة على
التركيز والتكثيف المستمد من واقع الحياة نفسها حيث يستمد نראה ونموه
الفنى .

فعلاقة الفنان بمجتمعه باعتبارها علاقة جذرية تجعله مسؤولا عن
تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه وباعتباره مؤثرا فيه .

وان قدرة الفنان تكمن كذلك في قيامه بعملية ازدواجية تتشبع في
مقدرته على التخليص من جلده والاتصاق بجلد الآخرين وكما يقول جويو «إن
المبقرية هي قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعي ، وهذه
القدرة انما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة ، أو تعديل

(١) وظيفة الاديب معهد الدراسات العربية ص ١٨٢ .

(٢) التحد الادبي — دار المعارف ص ١٩١ .

المجتمعات القائمة فالعقريية هي قوة انتشار وامتداد قوة حيوية فى ذاتها ، قوة تسبق الحاضر ، وتتنبأ بمجتمع المستقبل قوة تنتشر على شكل موجات ابحائية فتمهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالى الذى لم يكن فى البدء سوى مجرد خاطر أو امكان فى ذهن عقلية فردية» (١)

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الاحداث واعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد نشداننا لاستكشاف الغاز الوجود ، بل أصبح استكشافا لتناقضات المجتمع .

وكما يقول برخت «١٨٩٨ — ١٩٥٦» «لم يعد للشاعر من حق فى الحياة الا اذا وضع نفسه فى خدمة التغيير الثورى عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق فى التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردى الى عملية جمعية تهدف الى تغيير الظروف الاجتماعية .

انه يستطيع الآن أن يتحدث فى نغمة جديدة ، ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه بنصيحة لوثر التى يدعو فيها الى النظر الى فم الشعب ، البؤس والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ، ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجل القوت اليومى يحتلون مكان القادة والملوك والنبلاء» (١) .

ومع ذلك فاننا نود المطالبة أن يكون الفن فى صلته بالمجتمع وما يؤديه من خبرات قائمة فى الاصل على عمق تجربة الفنان بدلا من أن يتحول الى خطابية أو اعتماد على الإقناع متخذا جماله التأثيرى عن طريق الفكر فقط . فالفن ليس عملية «استاتيكية» أى ليس له معنى موحد عند كل المتلقين ولكنه ذو طبيعة دينامية؟ تتشكل وتتطور على حسب ثرائه الفنى من شخص الى آخر ، ومع ذلك يبقى هنالك تساؤلا هو هل يؤثر الفن من خلال تعليمه ؟ أم من خلال امتاعه ؟

(١) د. زكريا ابراهيم. — مشكلة الفن ص ١٣٦ .

(١) مجلة «الشعر» مايو ١٩٦٤ من مقال للبكتور عبد البغفار مكاوى ص ١٣ .

لعل من الاوفق القول بتداخل المفهومين ، فلا نجعل هدفه الاساسى التعليم ولا هدفه الاوحد المتعة .

وليس معنى ذلك أن يخلو الادب أو الفن من الامتاع ، فهو عنصر اساسى فى الادب والفن وهو الذى يميزه عن غيره من الوان النشاط الأخرى ، ولكن ذلك لا يعنى البعد أو شأجب الوظيفة الاجتماعية وكما قال بلزاك فى مقنمة الملهاة الانسانية la comedie humaine ان الحد الذى يجعل الاديب ادبياً ، بل ما يصل به الى مرتبة رجل الدولة أو ربما أكثر من ذلك هو حكمه على مشكلات الحياة الانسانية وارتباطه بموقف لا يبتعد عنه .

ومن غير شك فإنه لا يمكن ان يعيش الفنان فقط بين أطباق الغمام وتفتح الورد وأوراقه ، وخرير الجداول وصداح الطير ، ولا يمكن الاكتفاء بالتهويمات الشاعرية المجنحة الاثيرة أو الاكتفاء بالتخليق فوق الغمام فى انعزالية مقنونة ولا مبالاة تامة عن احزان البشر وآلامهم وآمالهم .

فالفنان يكونه انساناً وفناناً لابد من انه سيخلص لواقعه الاجتماعى باعتباره واعياً الوعى الناضج لما يدور حوله راصداً بحدقته الثاقبة أنواع الصراع حوله متحملاً مسؤوليته بأمانة وصدق ، على ان تكون هذه المسؤولية وهذا الاحساس نابعين من وجدانه الشاعرى .

وهو اذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبتسرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى فى الحلق ، ويكون أقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنا الى الامام .

افاذا كنا نطالب الاديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فليسنا نريد ان ننسطره الى ذلك اضطراراً ، وليس من حق أحد عليه ان يجبره على لون معين من الكتابة ، ولا أن يلزمه برأى خاص من الآراء ، والا استحال عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية ادبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذى يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذى ننشده (١) .

(١) د. احمد كمال زكى - مجلة الآداب ١٩٥٤ - مقال عنوانه

«المسؤولية فى الادب» .

أن علاقة الفن بالمجتمع والحياة لا تزال تجتذب تيارا ضخما يؤكد ضرورة الارتباط فكما أن الانسان لم يخلق من أجل يوم السبت ، ولكن يوم السبت خلق من أجل الانسان ، فكذلك لم يخلق المجتمع للفنان ولكن الفنان خلق للمجتمع .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود ، لقد كان للفن قديما وبسيطا وحديثا رسالة اجتماعية وما يزال ، وليس بمستغرب أن تجد متاحف الفن قى كل عواصم العالم كالعنوان من الكتاب لانه لا حضارة بغير اشتراك الافراد فى نشاط تتسق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولم تكن وظيفة الفن الاجتماعية موضع شك وسؤال الا منذ الحركة الرومانسية فى أوائل القرن الماضى ، فعندئذ راح الناس يسألون — وما زالوا على سؤالهم — أنجعل الفن شيئا فرديا خاصا بصاحبه وحده ، أم يكون للناس أجمعين ؟ . والدعوة التى ندعو اليها فى رسالة الفن انما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعلية واحدة ، وهى أن يتجه الفنان الى حقيقة الانسان فى آماله وآلامه وخوابره ومشاعره ليلتقى فى محرابه كل انسان (١) .

وكما سيأتى سنعلم كيف استطاع الفكر الماركسى — على سبيل المثال — أن يدرك أهمية الفن فى المجتمع وكيف يمكن استغلاله فى اقامة علاقات اجتماعية جديدة . منبثقة من المفهوم الشيوعى . ولذلك جاءت أحد القرارات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى :

١ — فى جمهورية النيجال والفلاحين السوفيتية ينبغى أن يكون تنظيم الامور كله فى حقل التعليم ، سواء من الناحية السياسية التثقيفية على العموم أم من ناحية الفن على الخصوص ، مفعبا بروح نضال البروليتاريا الطبقي من أجل تحقيق أهداف ديكتاتوريتها بنجاح .

٢ — لهذا ينبغى على البروليتاريا سواء فى شخص طبيعتها الحزب الشيوعى أم فى شخص مجمل المنظمات البروليتارية على العموم أيا كانت

(١) فلسفة وقتن — ص ٢٣٥ ، ص ٢٣٦ .

ان تشترك أنشط الاشتراك واكبره واهمه فى قضية تثقيف الشعب كله (١) وتعرض كذلك علاقة الفن بالمجتمع لجدل آخر ومنشأ ذلك انه اذا كان بعض الفنانين يقرز أنهم خدم للمجتمع وأنهم لا شيء دون المجتمع كما يقول جوته مثلا ، فهل يكون معناه سلبية الفنان مادام سيقبل ان يعلق فى ساقية المجتمع ؟ .

هنا نجد نظرتين متباينتين فواحدة تفترض سيادة المجتمع على كل أنواع النشاط الفنية ويقوم المجتمع بتقديمها للفنان واضعا امام عينيه صراعاته وقضاياه ، والاخرى ترى ان الفنان مستقل الذات وهو الذى تتمركز حوله كل المناحي والاعتبارات الفنية يختار ما يشاء ويدع ما يشاء ، ومع ذلك فنستطيع القول بان الفنان برهافة حسنه ودقة ملاحظته ما يمكنه بل وما يعطيه الحق فى رفض بعض قيم المجتمع ، ويعطيه القدرة فى الوثقت نفسه على التبشير بقيم جديدة يدركها بحاسته الفنية ، وهو بهذا يدفع بحركة التطور ، لانه — فى رأينا — حين يرفض بعض القيم المتعارفة فى اطار المجتمع انما يكون رفضه لاحساسه بأن هذه القيم قد فقدت قدرتها على البقاء وأصابها العقم والجفاف .

وهو بذلك دأغ الى قيم جديدة عن طريق فنه الذى يستغل فيه لفته الفنية ولفته الاجتماعية باعتباره ظاهرة تتساق مع حركة التطور الاجتماعى ليقوم بدوره الذى يتحسس فيه معالم عوالم جديدة تؤدى الى استمرار عجلة المجتمع فى السير على الطرق .

ولذلك فان أدبه لا يكون لذاته فقط وهو «لا يصنع أدبه لنفسه وانما يصنعه للجماعة» ، وهو لهذا ينبغى ان يلتزم بما تلزم به الجماعة بحيث يكون أدبه متكافلا مع مصالحها ومواقفها ، لا أدبا سلبيا يتصل من واقعها وأوضاعها فانه لا يكتب فى فراغ ، ولا فى تخضب من العدم ، ومن ثم كان عليه ان يلتزم بقضايا قومه ويصدر فيها فى كتاباته ، على أن هذه القضايا وما يتصل بها من قياس الأدب — بالحاجات والدعوات الاجتماعية لا تنتظم تفسيراً عامة

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية — دار التقدم — موسكو

١٩٦٨ ص ١٤٦ .

لكل قيمة اذ يوجد وراءها قيمه الجمالية والفنية الموروثة ، كما توجد وراءها قيم نفسية عامة تحيط بآثاره فى القديم والحديث» (١)

ان الفنان باعتباره انسانا فردا يؤمن بحقه فى هذه الفردية لان هذه الفردية اذا محقت أو اصابها الضغط الاجتماعى نكون قد اضعنا كل قدرة ابتكارية ماثلة لخير هذا المجتمع ونؤمن كذلك بأن الفنان انسان له قيمة اجتماعية ونحن نرى ان علاقة فنه بمجتمعه تكون فى دائرة كونه منفعلا به وفاعلا فيه وبكونه يمثل نمطا من أنماط الاجتماع فى وطنه ماثرا ومؤثرا مع ما هو معروف ان كينونة الفرد تؤدى الى حركة ضرورية مستمرة تلتحم مع غيرها .

أما القول بأن الادب أو الفن ميراث انساني وعمل ذاتى يند عن كل محاولة لربطه بالمجتمع وان الاديب أو الفنان يقاس عمله بجودته الفنية فهذا الرأي من الممكن أن يؤدى الى احداث صدع ضخم فى جدار العلاقات الطبيعية بين الفنان ومجتمعه ، وذلك أيضا خلط لمفهوم فكرة الانسانية والذاتية ، فعلاقة الفنان بمجتمعه لا تعنى عدم انسانية الادب بل لعل انسانيته هى التى تجعله غير منفصل عن أمته وجماعته وتجعله مفتوحا على أبواب حياتها المختلفة .

كما اننا لا تعنى انه ينقل نسخة من عالمه الواقعى كآلة الكاميرا مثلا ، وانما ينشئ الظواهر الاصلية التى تؤدى الى تعديل الحياة ، فالفن فى بنيته عملية توافق داخلية بين الخيالى والممكن ، فردى فى إنتاجه ، اجتماعى فى مبادئه الدنيامية بعصب المجتمع .

وليس معنى ذلك اننا نعد الفن مجرد مزج آلى من الصدق والمخاطبة بالتصوير الفنى فلا بد من رعاية القيم الجمالية بالضرورة كما يقول بول فاليري : «ان عمل الشاعر موقوف كله على أن يعطى قصيدته كلها ذلك التنظيم الذى يمزج بين المضمون وبين الشكل ، والذى لا تهيه المصادفات الا نادرا وببخل شديد» (١) .

(١) د. شوقي ضيف — فى النقد الأدبى ص ٥٦ .

(١) الخلق الفنى ص ٢٥ .

ان رعاية القيم الجمالية ضرورى للفنان وضرورى للفن والا تداخلت الخطوط بين العلم والادب ، فعلى سبيل المثال فلا بد من اندماج مجموعة من الدوافع الفكرية والجمالية يدفع الى نوع من الاستهواء الخاص بكائن خاص وهو الفنان الذى ما عاد يكتفى بمصادقة الموتى واحياء الذكريات القديمة ويمضغها من جديد ، فهو لا يستطيع أن يدير ظهره لقومه ، أو أن يبقى خلفاً جدار صفيق فى برج من تأملاته الذاتية يعلكها كلما أراد .

نحن نوافق القائلين بأنه لا يعنى ارتباط الفن بالمجتمع ان الاعمال الادبية تنتج عن الظروف الاجتماعية مثلما تنتج النتائج عن الاسباب أو مثلما تعلن النار المشتعلة عن أوقدها فهذه مبالغة ضخمة بلا شك ولكن القضية عمومها ليست بمنكرة إنما نؤمن فقط بالقول بأن هنالك تأثيرا ودافعا يثنى عن طريق السياق الاجتماعى مع اقتناعنا بأنه يمكن الربط بينه وبين العمل الادبى مع امكان تحرر هذا العمل من السياق .

كذلك نحن لا نضع امام أعيننا فكرة «الغرض» أو «المضمون» ولا نفتتحها على ما سواه ولا نود عزل مفهوم الواقع الاجتماعى لكن يبقى سؤال هل من الممكن القول بأن البيئة المباشرة للشعر حقا هى تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان وان الشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع لا نحن لا نبلا عقولنا بفكرة الغرض والعلاقات الاجتماعية ونغفل عما سواها ولكن المنهج الذى نرتضيه هو القول بتداخل العلاقات بين الفنان والمجتمع مع الاعتراف بصعوبة التمييز بينهما مع القول كذلك بأن الفنان يستطيع حين يتجه الى مجتمعه أن يؤدى حق الحياة المتوجة فى صراعات هذا المجتمع كما يقول العقاد : «لوإذا اتجه الشاعر العظيم الى الحياة وانظرت نفسه الى ما بين الاحياء من العواطف والدوافع والصلوات والفواصل -- فهو الذى يسمعك اصداء النفس الادمية فى جهرها ونجواها وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تتردى فى مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ويترجم الغازها وكناياتها فاذا هى كلمات صريحة مأثوسة ، ويجمع اشتات هواجسها وأعشار تجاربها ، فاذا هى قبالب صحيحة ملهوسة ، فانت تقول اذ تراها :

نعم هذه هي النفس الأدمية بعينها وتصبح يا عجباً انهما لمى الحياة كما عهدتها» (١) .

وفى إطار العلاقة بين الفنان والمجتمع يحتفظ الفنان فى نفس الوقت بحريته الفنية مع ملاحظة أن مفهوم الحرية يجب أن يكون واضحاً فى صورة مادية لا صورة وهمية بل يجب أن يكون مفهوم الحرية — ونحن هنا نميل الى مفهومها الماركسى لواقعيتها — هذا المفهوم يجب أن يكون فى خلال الظروف ذات الأساس الموضوعى الواقعى «أن الحرية التى لا تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كفكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة . فهى كانت رائحة الجمال فانها سرعان ما تذبل بكل تأكيد وتجف . . ان الانسان لا يشعر بنفسه حراً الا اذا توهم لديه الأساس المادى لتحقيق أهدافه ومساعدته» (٢) . وعليه فان حرية الفنان مكفولة فى إطار علاقته بمجتمعه واذا كنا نحرص على جماليات فنه فاننا نستعين من المصدر السابق القول بأنه لا بد للمحتوى أن يرتدى شكلاً فيضون الشكل المطابق لا وجود له ويستحيل أن يوجد . وهكذا ليس لكل شيء ولكل ظاهرة محتوى وحسب بل شكل كذلك ان الشكل هو تنظيم تركيب المحتوى — الذى يجعل وجود المحتوى ممكناً بالشكل والمحتوى يوجدان فى وحدة . انهما فى كل شيء وكل ظاهرة مترابطان ارتباطاً وثيقاً .

فالتعبير الشعورى ليس تعبيراً تقريرياً لانه يعتمد فى الدرجة الاولى على وسائل التصوير المعروفة التى تكون ركناً أساسياً فى معنى الشعر وليس الوصف فى الشعر كذلك وصفاً ميكانيكياً ينقل صراعات المجتمع وأحداثه مجردة عن الاحاسيس والعاطفة وذكريات الفنان وامتزاج هذه الصلات الاجتماعية بذاتية الفردية مصوغة فى قالب فنى . ولعل الخوف من الوقوع فى المفهوم الضيق لمعنى الالتصاق بالمجتمع هو ما يدعو الى القول انه يجب البعد عن إقحام الفن للتحيز نحو الدعاية .

(١) محمد خليفة التوتسى — فصول من النقد عند العقاد ص ٢٣٦ .

(٢) بودو ستيتك وباخوت — عرض موجز للتشادية الديالكتيكية موسكو دار التقدم ص ١٤٧ .

الخاصة للتوجيه وهذا حق لأنه سيفقد احترامه ويحرم من التلقين له .
وفى نفس الوقت لا نود من محاولة الربط بين الفنان ومجتمعه أن
يبتذل فنه فى كل مشكلة عارضة هيئة من مشكلات الحياة اليومية التى تشبه
فئات الحياة بحجة المشاركة فى مشكلات قومه لأنه اذا استحوذت هذه
الاشياء الهيئـة على كل اهتمامات الفنان فسوف تقلل كثيرا من قيمة عمله
الفنى خاصة بمرور الزمن لان هذه ستكون بالطبع — قد زالت واصبح
الحديث عنها حديثا تاريخيا محنط العبارة فاقتدا لقدرة التأثير .
كذلك فانه مما يجب التحذير منه أن يندفع الفن الى نوع من الضحالة
والسطحية وتعلق الجماهير ، بل أن يبقى محافظا على فنيته نابعا من انفعال
أصيل بموقف صادق يلتزمه حيال المجتمع حريصا فى نفس الوقت على
معاييره الفنية .

فقد يستطيع الفنان بل وفى مكنته ذلك بقدر تمكنه من ناصية فنه ان
يكتفى بمجرد الإبقاء أو الرمز أو الإشارة للبيئة لموضوعه ، وفى نفس
الوقت لا يعدم وضوح الرؤية الفكرية بشرط الابتعاد عن المبالغات الفكرية
والمحاكات اللفظية فى هذه المشاركة الاجتماعية التى تفرض حسبها
موضوعات بعينها كما يطلب على سبيل المثال الراى الذى يقول فى الدعوة
الى المسرح الملتزم بقضايا معينة «فلا شك أننا مجمعون على وجوب ارتباط
فننا بعمامة ومسرحنا خاصة بجماهيرنا وقضايا جماهيرنا ، واننا لذلك نصر
على واقعية مسرحنا . . أما وقد حددناه النهج الموضوعى لعمالنا المسرحية
وأجمعنا على انها يجب أن تستوحى القضايا الجماهيرية النابعة من التفكير
الثورى الدائم فى مجتمعنا ، وهو يخطو خطواته الفعالة فى سبيل التحول
الكامل من التنظيم الرأسمالى الى التنظيم الاشتراكى ، وانتهينا الى أنه يجب
أن نخطو خطوات أوسع وأسرع نحو البناء المسرحى المكامل ، فان ملك
بواجبنا أن نضع حدودا واضحة لتقييم أعمالنا المسرحية خشية أن نفاجأ فى
النهاية بظفان تيار من البساطة والسطحية يسنده الإحتجاج بارتباطه
بداءة بالجماهير» (١) .

(١) مجلة الفكر المعاصر من مقال بقلم سعد أردش — مايو ١٩٦٥ .

ص ٧٨ .

ولكننا نقول ان ما يخافه صاحب هذا الراى من طغيان تيار البساطة والسطحية سوف يحدث ما دام قد حدد على حد قوله «المنهج الموضوعى لآعمالنا المسرحية» وما دام قد جعل الفنان فى منته خاضعا على حد قوله كذلك لخطوات التغيير من الرأسمالية الى الاشتراكية فهو قد رسم المنهج وحدد الخطى ورتب الافكار ولم يبق الا التعبير عنها .

واذا كان صاحب الراى يستدل فيما يستدل به لتأكيد منهجه بادعاء ان كبار المؤلفين قد حولوا وبدلوا افكارهم بهدف القضاء على القيم الرأسمالية فذلك خلط كبير .

فالزعم بأن توفيق الحكيم قد بدل مسرحه «الفكرى المثالى فىما قبل» الثورة والذى تؤمله أعماله الكبيرة كأهل الكهف وشهر زاد ، يعدل عن المنهج الاخلاقى الذى كان أساس مسرح المجتمع عنده والذى بلغ ذروته فى «صندوق الدنيا» واكتشف القضايا الانسانية الواقعية العريضة التى يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية وصبها فى مسرحه الجديد «الصفقة» و «السلطان الحائر» و «شمس النهار» و «ياطالع الشجرة» و «طعام لكل فم» .. وكل هذه الاعمال تجنح الى مناقشة موقف الطبقة من المجتمع .. وبما يجب أن تتجه اليه ارادتها فى تأسيس مجتمع اشتراكى عادل» (١) .

فذلك التعليل فى حاجة الى المراجعة وهو متخم بالمأحكات الفكرية التى تساق تسرا لان مقارنة بعض الاعمال الفنية ببعض واستغلال توافق زمنى للزعم بان الحكيم قد خلغ جلده القديم لينضم الى مذهبية جديدة ادعاء منهار الاساس وغير مستقيم البنيان .

والدليل على هذا نأخذه من توفيق الحكيم نفسه فى شرح أهداف مسرحياته التى تناب عن صاحب الراى السابق فلسفتها يقول الحكيم : «فعلى الرغم من مناداتى بالحرية فان عملى من أكثر كبتى هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أبرى اهذا راجع الى رواسب ماضية وتاريخنا القديم» أم الى طبيعتى الخاصة ؟

انها الذى اعرفه انى منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشىء لنفسى
 أسلوباً رصيناً — أردت أن أتخذ من الأسلوب خادماً لاهداف أخرى غير مجرد
 الامتاع ، هذه الاهداف كما ظهرت واضحة للناس كانت مومنة وشعبية
 واصلاحية فى «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» وفى «يوميات نائب
 فى الريف» وفى «مسرح المجتمع» وكانت مذهبية متصلة بمصير الانسان
 كما لم تظهر بوضوح لكل الناس خصوصاً فى مصر فى «أهل الكهف» ،
 وفى «شهر زاد» وفى «سليمان الحكيم» وفى «بيجماليون» وفى «الملك
 أوديب» . . اقول لم تظهر لكل الناس ، لان الكثيرين منهم هنا لم يروا فيها
 أكثر من أساطير أخرجت فى إطار فنى ، والقليل ادرك أن الاسطورة لذاتها
 لم تكن هى المقصودة . انما كانت هذه الاساطير والقصص وسيلة لهدف
 آخر لا غاية فى ذاتها ، فلم يكن الغرض منها مجرد رواية «حادثة الكهف» أو
 حكاية «ليالى شهر زاد» . . الخ . . بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصة
 بالانسان ومصيره ، قضية يعتنقها المؤلف ويبدو اتجاهها فى هذه الاعمال
 كلها . (١)

ان الانقسام بين فكرة اجتماعية الادب وهدفه ، وبين فكرة تحرره
 من كل قيد ناتج هذا الجدل بسبب عدم وضوح الرؤية الحقيقية للمعنى
 المتضمن فى خلايا الوثائق التى تربط الانسان بغيره ، وهذه الوثائق
 ليست وليدة ظروف طارئة أو حادثة اجتماعية مفردة ، بل انها تمتد فى
 شرايين المجتمعات الانسانية وتتفاعل فى اطار العلاقات المتعددة فى مختلف
 الروابط الاجتماعية .
 والفن هو بلاجدال احد الروابط الوثيقة الصلة بوجودان المجتمع مثلما يتصل.

(١) انظر توفيق الحكيم المفكر — دار الكتاب الجديد ص ٣٠٥ ومنه
 الادب ١٩٥٢ .

بوجدان الفرد ، وهو لا ينشئ هذا الفن الا بناء على تأثيرات سيكلوجية وبيولوجية وغيرها بالنسبة لسواه من افراد هذا المجتمع .

وعلى ذلك فاننا لو تفهمنا عن درلسة وثيقة لكل الدوافع المترامية لابعاد المفاهيم الحقيقية لمفهوم «الانسانى» ومفهوم «الاجتماعى» ، ولو أدركنا فى وضوح أن «الاجتماعى» وسيلة تحقق لنا «الانسانى» لزالنا عن المشكلة عقدتها كما يقول هنزاريك نوساك اننا لو أدركنا أن كل ظواهر المجتمع بشتى ظواهرها السياسية والاقتصادية انما جاءت أو جىء بها لتخدم الانسان والانسان لا يكون الا فردا لادركنا تبعنا لذلك أن الادب لابد أن يكون هادفا ، لكن هدفه لابد أن يكون هو الانسان المتعين بالجسد فلا هى الظروف السياسية ولا الحالات الاقتصادية ولا حتى القيم الاخلاقية ، لان هذه كلها هى «الوسائل الاجتماعية» التى خلقت خلقا لتهيئ الانسان حياة خصبة غزيرة .

اننا لا نقول بهذا انه لا ينبغى لاحد أن يكتب فى السياسة والاقتصاد والاخلاق ، ولكننا نقول أن مثل هذه الكتابة — على ضرورتها — لا تعد أدبا بديعا وعلى ضوء هذا التقسيم يتبين لنا أن قسمة الادب المألوفة الى «ادب خالص» و«ادب هادف» هى قسمة على غير أساس صحيح ، ولذلك فهى مضللة ، فالادب كله هادف ، ولكن الهدف يتحتم أن يكون هو الانسان وحياته لا الوسائل الاجتماعية التى انشئت وخططت ونفذت من أجل ذلك الانسان» (١) .

ونحن فى الوقت نفسه لا نقول أن انسانية الادب لا تتحقق الا فى الاهتمام بقضى المجتمع ، ونعنى بلفظ الانسانية هنا بمعناها العام وليس من القول الصائب الزعم بأن الادب الذى يهتم — فقط — بمشكلات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية هو الادب الانسانى الوحيد كما يزعم سلامة موسى كما سيأتى لان قضايا للمجتمع المادية هما حاولنا ان نتناول العناصر العامة فيها التى قد تشترك فيها كل المجتمعات ، هى فى النهاية قضايا مرتبطة

(١) رأى هنزاريك نوساك من المائتين الغربية — فى النفوذ الادبية بالهند سنة ١٩٦١ انظر فلسفة وفن ص ٢٧٤ .

مجموعة من العناصر الخاصة كالزمان والمكان المعينين والعناصر الإقليمية المميزة والسمات الجزئية الخاصة التي تعود إلى طبيعة البيئة التي تؤثر على القضية الاجتماعية ، وتجعل منها قضية فردية لها طبيعة خاصة ، تستلزم معالجة خاصة ، وتطبع الأدب المرتبط بها نتيجة لكل هذا بطابع خاص . ويتربط على ذلك أن الأدب الاجتماعي الذي هو مرتبط بضرورة بمجتمع معين ، حيث أنه لا يمكن أن يكون أدبا اجتماعيا عاما يتناول قضايا كل المجتمعات في آن واحد . يتربط على هذا أن الأدب الاجتماعي شيء غير مرادف للأدب الذي يهتم بمفهوم الإنسانية الكبرى . صحيح أنه يشتمل ضرورة إذا كان أدبا جيدا على عنصر إنساني . ولكن هذا العنصر لا يتجه بداهة إلى يناهض انحلال أخلاق المحظوظين بذكر أحداث الحياة المؤثرة على نطاق واسع وأن يناهض كذلك لهو الأرستقراطيين اللئاليين وانغماسهم في الملذات بتصوير فضائل الحياة العائلية الوظيفية» (١) .

وديدرو وأن يكن قد فرق بين مفهوم الجمال واللذة والمنفعة ابتداءً عنه يؤمن بأن الفضيلة مجدية والرذيلة بغیضة وعلى الفنان أن يجيد تصوير هذا المعتقد وهو يجعل قيمة الشاعر الحديث تكمن في حديثه عن الأشياء السطحية الأهمية وهو أذ يجعل أيضا قيمة الذوق تكمن في قدرتها على جعل الحق والخير جميلا ويؤثر فينا يكون قد وصل إلى فكرة الغائية الاجتماعية في الأدب .

ولعله من المفيد أن نذكر قول جويي : «والغائية الحقيقية للفن هي الحياة وهي الواقع ، ولكن الفن لا يبلغ هذه النهاية بل يجهد في مذهب الطريق وما ميشيل أنجلو وتيتيان وأضرلهم إلا آلهة مخفوقون أن الفن هو المثل الأعلى للإنسانية نام على صخرة النحات أو «لوحة» المصور دون أن يتأخ له يوما أن ينهض وينير» (٢) .

وعلى ذلك نستطيع القول بأن التجاء بعض الفنانين في إنشاء فترات التفسخ الاجتماعي والاحساس باتسحاق الإنسان تحت ثقل بشاعة

(١) الأدب والفن في ضوء الواقعية ص ٧٠ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة : سامي الدروبي ص ٣٩ .

المنعطفات الاجتماعية غير المتوازنة الى ايشار الضمت. والتوقع داخلهم.
ذواتهم — يؤدي ذلك الى تسرب طاقات فعالة ، وضياح قدرات انسانية في.
مناهات الانعزالية الفنية .

المعيار الاخلاقي والديني :

ايكون ربط الفن بالمجتمع ضرورة لربطه بالمعيار الاخلاقي والديني ؟
اذا نحن القينا نظرة على اثر هذه العلاقة في النقد العربي القديم ، نجدان
هذا النقد قد أكد الفصل بين المعيار الاخلاقي والديني وبين المعيار الفني ؟
فالمعامل الاخلاقي لم يكن هو الغاية المثلى عند بعض النقاد يقول
الجرجاني في وساطته : «فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء
الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يحى اسم أبي نواس من الدواوين ،
ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، وكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ، ومن
تشهد الامة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكن كعب بن زهير وابن الزبير
واضرابهما ممن تناول رسول الله ص وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء
مفحمين ، ولكن الامرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر» (١) .
ولم يستجب الشعراء أيضا للاثر الديني ، وكذلك النقاد كما نرى قدامة
يذكر بيتي امرئ القيس . فمثلك .

ويعلق عليهما قائلا : «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة
الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب ردامته في ذاته» (٢) .
ويرى الاصمعي أيضا أن طريق الشعر «اذا أدخلته في باب الخير لان»
والشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في باب الخير ضعف .
كذلك نجد ابن سلام «في طبقاته» لا يجعل من المقياس الاخلاقي أي
اثر في تقويم العمل الفني ، وهو يتحدث عن شعراء جاهليين اخلاقيين وغير
اخلاقيين لكنه لا يجعل لذلك اثرا أي اثر في الحكم النقدي الذي يقيم على
ضوئه طبقات الشعراء بدليل انه يعد في الطبقة الاولى شعراء وصفهم بالتعص

(١) الوساطة ص ٥٠ ، ص ٥١ .

(٢) قدامة بن جعفر — نقد الشعراء تحقيق كمال مصطفى ١٩٤٩ .

والبعد عن المعيار الخلقى كأمريء القيس والنابعة ويقول : «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يتعهر بالفواحش ولا يتهم في الهجاء ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يتستر» (١)

وتجذ الأمدى يجعل حكمه على النص الأدبي من داخله رافضا أي مقياس خارجي سواء كان هذا المقياس أخلاقيا أو غير أخلاقى. وهو يعيب من يتسرع إلى الحكم على العمل الفني لما يشتمل عليه من حسن وزنه وواقفه ، وتحقيق معانيه وما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال ، ويرى أن هذا الحكم غير منصت ويضع صفات وتقييمات للعمل الفني لا يدخل فيها المواعظ والحكم والأمثال بل يجعل مدار هذا التقييم في الفن على الفاظه «واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلام منه في مواضعه ، وكثرة مائه وزونقه ، إذ كان الشعراء لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه» (٢)

بل إن الأمدى يتقدم خطوة أخرى ليقيم فاصلا بين الفن والمنفعة أخلاقية كاتب أو غير أخلاقية فيقول : «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت ، وبقيت الخلتان الأخريان واجبتان في شعر كل شاعر . إن يحسن تأليفه ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته» (٣)

ونستطيع أن نقنع أمام أعيننا إن ما يكون خيرا قيميا في نظر فرد بل وحتى في نظر مجتمع قد يكون غير ذلك في نظر مجتمع آخر كما يقول بيتشارد «أنه لا يوجد نظام واحد فقط من الدوافع يسمو على غيره من النظم . فالناس بطبيعتهم مختلفون ، والتخصيص أمر لا مناص منه في كل مجتمع ولا شك أن هناك عددا كبيرا من النظم الخيرة ، وأن ما هو خير

(١) طبقات فحول الشعر ص ٣٤ ، ص ٣٥ .

(٢) الموازنة ص ٧٨٤ .

(٣) الموازنة ص ٣٦٥ .

الشخص ما لن يكون خيرا لشخص آخر . . ذلك لأن اختلاف الظروف يولد بالضرورة اختلافا في القيم» (١) .

ومع ذلك فهناك بالضرورة قيم متعارفة في ادراك غالبية الافراد في مجتمع ولا نريد ان نصل الى الغلو في القول بأن الاخلاق فكرة نسبية كما نادى فلاسفة القرن التاسع عشر الذين رأوا كذلك ان الضمير الاخلاقي عامل جرمود بل ترى ان الحياة الاخلاقية ذات حياة دينامية حياة كائن مرتبط في جواهره بأحد الأجسام ويوجد في نفس الوقت في اطار المجتمع «فالحياة الروحية البحتة بعيدة عن طبيعة الانسان بعد الحياة الحيوانية البحتة عنها ، كما ان حياة العزلة بعيدة عن الاخلاق بعد الحياة التي يذوب فيها الفرد في المجتمع تماما» (٢)

ويرى ريتشاردز أنه من العبث محاولة ايجاد قيمة أخلاقية في مجرد اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك بل يرى أن «القيمة» تكمن في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التي تتألف منها الاستجابة والموقف والفنان هو - في رأيه - الرجل الاخصائي في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ولذا فهو يعتقد أن السلوك البديع في الحياة لا يصدر الا عن تنسيق الاستجابات ، تنسيقا بديعا دقيقا بحيث يتمدّد تطبيق أى قواعد خلقية عامة عليه ، والفنان يهتم دائما بتسجيل التجارب التي يتصورها مستحقة للتسجيل والاحتفاظ بها وهو كذلك أكثر قدرة من غيره على الدور بتجارب قيمة جديدة بالتسجيل «فالفنان بمثابة النقطة التي يظهر عندها نمو العقل البشرى وتجاربه أو على الأقل تلك التجارب التي تخلق قيمة على نتاجه ، تمثل تنظيما للدوافع التي منجدها في حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فتتأجج تنسيقها هو مضطرب في معظم اذهان الناس» (٣)

واذا نظرنا الى مفهوم المنحنى الاخلاقي واثره في الفن وهمايته بالمجتمع نعتقد تولستوى نجده يعرف الفن بأنه نشاط يتلخص في استحضار الفرد في

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٥٠ .

(٢) اتجاهات الفلسفة المعاصرة ص ٨٠ .

(٣) مبادئ النقد الأدبي ص ١٥٦ .

ذاته احساسا كان قد جربه من قبل وبعد أن يستحضره فى ذاته يوصله الى الغير . بحيث يجرب الغير عين هذا الاحساس ، ولكن تولستوى يعود فيقرر أن قيمة هذا الفن تقاس — من وجهة نظره — بمدى الوعى الدينى فى العصر الذى ظهر فيه الفن أى أن تولستوى فى رده الدينية العنيفة الى الكاثوليكية يحرص على جعل الفن دائرا فى محيط خدمة الدين بحجة أن الدين هو الوحيد الذى يوجد بين أفراد المجتمع ولعل ذلك مادفع لينين الى القول عنه «وانتهى به الامر — يقصد تولستوى — أن ابتعد ابتعادا كليا عن نضال الجماهير الثورى فى سنوات ١٩٠٥ — ١٩٠٧ وقد جمع بين النضال ضد الكنيسة الرسمية والدعوة الى دين جديد مصفى أى الى سم جديد مصفى من أجل الجماهير المظلومة . . وجمع بين فضح الرأسمالية والتكبات التى تعود بها على الجماهير وبين اللامبالاة التامة تجاه النضال التحررى العالمى الذى تخوضه البروليتاريا الاشتراكية العالمية» (١) .

أما «الان» فيربط بين الأخلاق والفن مستغلا نظرية أرسطو فى التطهير Catharsis — فللفن عنده علاقة بالأخلاق من ناحية ان الفنون جميعا على وجه العموم تطهر رغباتنا ، وترتفع بانفعالاتنا عن طريق خلق نوع من التوازن بين الاحاسيس والافكار .

ويحلل ايردل جنكز الفكرة الأخلاقية بأن اصرار البداة على ضرورة مراعاة أن الشيء هو ما يرتبط به وما يتضمنه بالإضافة الى ما هو عليه فى ذاته يكون تقييدا للشيء ومسحه ، وتقديمه بالصورة التى تتطلبها عاداتنا ، وأنه يدفع الناس بحريته فى عرض الشيء الى «توسيع» آفاق نظراتهم.

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨ .»

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ١١٢ .

وتفسيراتهم المعتادة للأشياء ، وتغيير تفكيرهم المفرغ الذي يتبع قوالب
متشابهة والقضاء على انجيازاتهم الخلقية حتى لينسطيعوا استيعاب التمييز
الذي قام بتقويمه» (١)

ومما نراه حقيقيا بالاعتبار أن الإدراك العام للفكرة الاخلاقية لا يتم الا
وسط النظرة الصحيحة لكثير من العلاقات المتشابهة التي تكونها ، فكل
ما يعرض أمامنا له ذاتية خاصة ومعنى خاص منفصل عن النظرات
الاجتماعية او انه يوجد لذاته un pour soi كما في تعبير لسارتر .

فطبيعة العمل الفني لا تقبل التجزئة ، فافكار القصيدة انما هي
تعبير ممتد لرحلة نفسية كانت في الداخل ، ففرت الى الخارج ، وهي تبدأ
عن التفسير الجزئي لكل فكرة والبحث عن «اخلاقية» هذه الفكرة أو عدم
مسارها الخلقى المحدد .

وفي الحقيقة — كما نرى — أنه قد يكون من الخطأ وضع أو تحديد
مسارات محددة وقنوات محفورة مقدما أخلاقية كانت أو دينية وتطلب من
الفنان أن يجعل انهماك فنه في هذه القنوات المخصوصة التي تحفرها
وتقيمها بأحكام سابقة لعلها حين ذاك تصبح عوائق خارجية له .

يقول ايليا الحاوي : «ولئن كان بعض المثاليين يرون أن الادب هو
وسيلة لتطوير النفس ، وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فإن هذه
اللزعة قد تعمد وظيفة الخلق في الادب وتحوله عن غايته الجمالية ، فلا
يعود ثمة مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به ، فالفن ليس تحويرا
للواقع وفقا للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية ، واما هو نزوع منه وانفعال
بحقيقته دون ان يدع القيم الأخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته (٢) .

(١) الفن والحياة ص ١٧٢ .

(٢) نماذج في النقد الادبي ص ٩٠ .

وبالرغم من أن صاحب الرأي يحرص على أن يضع فى حسابه مراعاة الناحية الفنية والحفاظ على المنحنى الجمالى للفن فى رفضه تسخير الفن للغايات الاخلاقية فإنه يرى أن الفن يبدأ نقطة انطلاقه من النزعة الاخلاقية فى المجتمع الا أنه يتعدى هذه النقطة متجاوزا لها وواضعا فى اعتباره قوما جديدة أو أخلاقيات جديدة فيقول : « ان الشعر ربما عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية فإنه يبقى مقيدا بها أشد التقيد فى الواقع اذ أن التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب الا عندما يحدث تأثر مصيرى فى وجدان الاديب يؤدى به الى اللبس والحيرة ، فالاخلاق للاديب هى كالواقع ينطلق منها ، ويتنازع معها ، وفى احيان كثرة يتخطاها ، ولئن كان الاثر الادبى لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة فإنه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع ، وما الى ذلك من قيم نفسية وأخلاقية وحضارية» (١) .

واذا كنا قد رأينا أن القاعدة الاخلاقية ليست جثة ميتة أو من قبيل المواضعات المتحجرة وانما هى مثل الفن تجارب متجددة تتبلور فى نهاية الملتقى على معرفة الصلات الاصلية بين مختلف الاشياء فان الفن لا يتمتع من الرضا باللقاء بينها وبينه . فليس الفن مجرد عالم متوقع فى ذاته بعيد ومنعزل عن العالم الخارجى المحيط به ومن الممكن إقامة علاقة ولقاء بين الوجدان الفنى والوجدان الخلقى «فليس الوجدان الفنى بحاجة الى الوجدان الاخلاقى يستمد منه المنفعة ، انه يتطوى فى ذاته على هذه المنفعة التى هى الحياء الفنى والرهافة الفنية» (٢) .

ومع ذلك فان سانتيانا santayana يرى أن القيم الجمالية منفصلة عن القيم الاخلاقية ، فالقيم الجمالية فى نظره قيم ايجابية لانها تمتعنا ، أما القيم الاخلاقية فهى فى رايه قيم سلبية ، اذ أنها تكتفى بمجرد استعمال النهى والسلبية عن طريق الرفض للشر ، وما يتفرع منه حسب النظريات الدينية أو على حسب قوله : «والواقع ان عالم الاخلاق انما هو عالم الواجب

(١) السابق ص ٩١ .

(٢) المجلد فلسفة الفن ص ١٧١ .

والالزام والتكليف والصراع ضد الخطيئة ، فى حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية والانطلاق والاستمتاع واللذة الخالصة الفنية» (١) .

وكذلك يفعل كروتشه فهو يقرر أن الإرادة الخيرة إذا كانت من طبيعة الإنسان الفاضل ، فليس هى كذلك بالنسبة للإنسان الفنان لأنه من الصعب الحكم على أية صورة من حيث هى مجرد صورة بأنها مقبولة أو مرفوضة أخلاقيا .

ويقول جاريت «وهناك قدر أوفر من أجود الشعر يصعب حقا أن تجد فيه أى تهذيب» (٢) . .

أما محاولة دفع الفن على تقديم الخير وبث الكراهية للشر فليس من عمل الفنان كما يقول كروتشه لأنه ليس من شأنه تربية الجماهير وعلى حسب تعبيره «أن كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك» (٣) أد فى تعبير آخر «والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك ، فهل عجز الهندسة هذا يجردها من حقها فى الاحترام» (٤) .

فهو يرفض فكرة الفن الموجه *L'art dirigé* وينكر فى الوقت نفسه أن يكون للفن فعل أخلاقى *acte moral* .

والفنان على هذا المعتقد لا يستدل ولا يمتنع على الأشياء لأننا إذا راعينا فكرة أخلاقية الفن فسوف تستبعد على حسب قوله — الكثير من الأعمال الفنية وعلى رأسها اشعار هوميروس وبعض قصائد دانته .

ولعلنا نلاحظ أن الرافضين لأخلاقية الفن هم أصحاب الفلسفة الجمالية ، أما الداعون الى وجود نزعة أخلاقية فهم المتأثرون بالمبادئ الكلاسيكية حيث نعلم أن الاثر الأخلاقى فى الفن هو من أحد معالم

(١) د. زكريا إبراهيم — فلسفة الفن ص ٧٢ .

(٢) فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد يونس ص ٦٥ .

(٣) د. زكريا إبراهيم — فلسفة الفن ص ٤٦ .

(٤) الجمل فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبي، ص ٧٠٠ .

الكلاسيكية وترى أن الشعر حين يتخلّى عن فائدة أو هدف معين شعراً
لا فائدة له ولا قيمة فيه .

فلذلك أشاد الكلاسيكيون «بالغاية الخلقية» للادب ، فالمحمة مثلاً
يجب أن تكون خلقية غايتها «اصلاح العادات» ، والشعر يجب أن يكون
خلقياً يلقي الفضائل الدينية والاجتماعية ، والشاعر الحق هو من يتوافر في
شعره - الامتاع والافادة ، فيغذى العقول ويساعد على اصلاح الخلق ،
والمسرح يجب أن يكون خلقياً .

ونجد هذه النظرة ايضاً عند ما تيارنولد «١٨٢٢ - ١٨٨٨» فقد ربط
الفن بالاخلاق ربطاً تاماً ، وقد سبق الحديث عن تولستوى الذى يقول
اضافة الى ما سبق أن العمل الفنى يتوقف الحكم على قيمته بحسب نتائجه
الفاضلة وليست قيمة الفن فى جماله وانما فى فعله الفاضل ، ولعلنا نذكر
نقيض هذا فى مقولة الدكتور طه حسين المشهورة «خسرت الاخلاق وربح
الادب» .

والنظرة الاخلاقية فى الفن كانت صراعاً مستمراً طوال فترات التاريخ
كما تقول روزالغريب : «ان الفن ارتبط منذ القدم منذ ارسطو وانلاطون قبله
وعهود سيطرة المسيحية فى الشرق والغرب - بوظيفة الاصلاح والتثقيف
وتهذيب الناشئة وترقية الشعوب ، وان هذه النظرية التى تسخر الفن لخدمة
الاخلاق قد تمتعت بسيادة بقى اثرها حتى عصرنا الحاضر فاعتنقها كثيرون
من النقاد والباحثين» (١) .

أما لينين فيجعل الفهم الاخلاقى فى نطاق المجتمع وليست هنالك
أخلاق خارج خدمة البيروقراطية فيقول : «ليس قيمة أخلاق بظننا خارج

(١) النقد الجمالى ص ٦١ .

نطاق المجتمع الإنسانى ، والقول بوجودها خارج المجتمع خداع وتضليل ، فالأخلاق بنظرنا خاضعة لمصالح نضال البروليتاريا الطبقي « ويقول محمداً : المعيار الخلقى فى الفهم الشيوعى : «ولكن هل ثمة أخلاق شيوعية ؟ هل ثمة سلوك شيوعى ؟ أجل بكل تأكيد ، غالباً ما يزعم أن ليس لدينا أخلاق خاصة بنا ، وفى معظم الاحيان تتهمنا البرجوازية بأننا نحن الشيوعيين ننكر كل أخلاق ، وتلك طريقة لتسويه الافكار ... بأى معنى ننكر الأخلاق وننكر السلوك ؟

المعنى الذى تبشر به البرجوازية التى كانت تشتق هذه الأخلاق من وصايا الله ، لكى يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين ، كذلك كانوا يستخلصونها أيضاً من جبل مثالية أو نصف مثالية ... أن كل أخلاق من هذا النوع مستقاة من مفاهيم مفصولة عن الانسانية ، مفصولة عن الطبقات ، أن كل أخلاق كهذه — تنفيها وننكرها .. أننا نقول أن أخلاقنا خاضعة تماماً لمصالح نضال البروليتاريا الطبقي ، أن أخلاقنا تنبثق من مصالح نضال البروليتاريا الطبقي» (١) .

وعلى ذلك يكون الماركسيون قد حلوا مشكلة الأخلاق فى الفن فقد حددوا مفهوماً فى أذهانهم بأن كل ما يعمل على خدمة المجتمع الشيوعى فهو عمل أخلاقى وعلى ذلك فالفن مرتبط — بالضرورة — بالأخلاق — بمعناها الماركسى .

وفى حقيقة الأمر يتلجلج فى أعماقنا تساؤل عن مفهوم الأخلاق من حيث كونها ما تواضع عليه مجتمع معين وهذا المجتمع فى حركة تطويرية وبالتالى فلن يكون هناك ثبات فى مفهوم الأخلاق التى ليست لها فى رأينا — صفة الثبوت أو الديمومة .

ولعل مثل ذلك ما يدفع شيللى مثلاً الى القول بأنه «لا يليق بالشاعر

(١) لينين — فى الثقافة والثورة الثقافية ص ١٢٩ ، ص ١٣١ .

فإن يثبت آراءه الخاصة عن الحق والباطل فى قصائده الشعرية ، لأن هذه
 «لا علاقة لها بيايهما» (١) .
 كذلك نجد أن أديباً آلاى بو يعتقد أنه لا شأن للشعر بمقاييس أو
 معايير الحق أو الخير ، إن عالمه هو الجمال فقط .
 ويرى جويو أن المشاعر الأخلاقية حين تملو ، فإن أثارها فى النفوس
 عن طريق الفن ، تأخذ طريق الصعوبة لأن الفن مثل نغمات حين تتوجه الى
 من ثقلت آذانهم ، فتضطر للتنازل عن رقة النغم ، وانسيابة الرقيق الناعم
 للتحول الى صخب وضجيج حتى تثير تنبهم ، وللأسف فما زلنا جميعاً ثقيلى
 السمع ويضطر الفن للهبوط الى هؤلاء .
 ولكن من الناحية الأخرى يرى جويو أيضاً أن الفن يتغذى من نفس
 العواطف التى يتغذى منها المجتمع ، أعنى عواطف التراحم والتعاطف
 والكرم والسماحة ، ولئن لم يؤل فينا جميعاً عواطف أنانية وحشية بعض
 الأشياء اختفت فى أعماق كيانتنا — أن التطور الفنى يتخلف دائماً عن التطور
 الأخلاقى ، ولكنه يتبعه ، ويمكن أن نقرر إذا أن الآثار الفنية التى تقتصر على
 إثارة العواطف الانانية الجارفة آثار منحلة وليس لها من مستقبل .
 أن الفن الذى يثير فينا عواطف فظة بدائية يهبط بنا فى سلم التطور
 ويجعلنا نعيش كائنات من مخلفات العصور البدائية مصيرها حتماً الى
 الانقراض ، إذا لقد وصلنا الى نتائج تختلف كل الاختلاف عن نتائج المدرسة
 التطورية ، فنحن نعتقد خلافاً للمدرسة التطورية أن الجمال والخير فى
 ميدان العواطف وفى غير ذلك من الميادين يتحدان ، وما ينفصلان وعندنا
 أن الجمال الروحى نقيض اللعب السطحى والنشاط الذى لا غاية له (٢)
 ومعنى جميع الأحوال فلعلمه من الأوفق القول بأن الفنان يسلك سلوكاً
 أخلاقياً فى حدود متعارفات المجتمع بدون الدخول فى تفاصيل تتعرض كما
 سبق للحركة التطورية لا يمكن اللحاق بها أو مرسرها لأنها دائماً فى حركة
 مستمرة ولعل ذلك قريب من قول النويهى : «لا نخلى الفنان من المسؤولية

(١) جاريت — فلسفة الجمال ترجمة عبد الحميد يونس ص ٧٥ .
 (٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي ص ٥٣

الاخلاقية ولا نعليه عليها ، ولكن ليس معنى هذا أن نخضعه لكل تفاصيل العرف الاخلاقى المعين الذى يسود مجتمعا ما فى فترة محددة من الزمن ، فان هذا العرف نفسه قد يكون هو المحتاج الى التجديد حتى يلئم الاحوال الجديدة للمجتمع ، المجتمع فى حالة تبدل مستمر فى اوضاعه المادية والسياسية والاجتماعية ، ومن الواجب أن تساير مقاييسه الاخلاقية هذا التبدل» (١) .

لكن العقاد يقيم فاصلا بين العبدل الفن من حيث فنيته ومن حيث نظريته الاخلاقية ويرى ان الفنان فى حل من الالتزام بمقياس خلقى وذلك حين يعلق على بولدير قائلا : «فكل ما فى الامر اننى لا أستطيع أن أقول فى كلام بولدير وأمثاله أنه ليس بشعر لأنه فى الحقيقة شعر بليغ صادق الوصف حسن الأداء ، واما كان رأى فى المثل الاعلى والاخلاق ، فليس فى قدرتى ، ولا هو من حقى ، ولا هو مما يطابق نظرتى الى المثل الاعلى والاخلاق أن أجاء الى كلام فنى ، فأخرجه من سلك الفنون ، أو أن أخلط بين مقاييس البلاغة ومقاييس الاخلاق — وليس فعل ما لا ينبغى بممتنع على الشعراء خاصة ولا على الناس كافة .

ان الشر غير الجمال هذا حق لا ريب فيه ، ولكن لا يلزم منه أن الشرير غير الجميل ، فقد يكون الشر فى جميل ، وقد يكون الجمال فى شرير ، ومن هنا ينطوى وصف الشر فى وصف الجمال ، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا مطمئن عليه فى الذوق أو الفن أو الاحساس (٢) .

وهذا الرأى عند العقاد نجد تقيضه عند المازنى الذى يقتن فنية الشعر باخلاقيته فيقول ، «ولست بواجد شعرا الا وى مطاويه ادراك اخلاقى أدبى صحيح ، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة الادراك الادبى تكون قمة شعره ولا يتعجل القارىء فيحسب اننا نقصد الى اظهار الاحساس الدينى فى الشعر ، — فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ، ولا

(١) طبيعة الفن ض ٧٨ .

(٢) ساعات بين الكتب ط ١ ج ٣ سنة ١٩٤٥ مكتبة النهضة ج ١٧ وما بعدها .

میںبغی كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملی لا يتحول عنه ، فقد كان بیرنر الشاعر الانجلیزی وأبو نواس وأمرؤ القیس متقلبی وجوه الحیاة ومظاهرها ، ولكن نصیبهم من صحة الادارك الاخلاقی والادبی عظیم»(١) كذلك یربط الحکیم بین المذهب الفنی والمذهب الخلقی حین یقول : «هناك صلة فی اعتقادی بین رجل الفن ورجل الدین ، ذلك أن الدین والفن كلاهما یضیء من مشكلة واحدة ، هی ذلك القبس العلوی الذی یهلا قلب الانسان بالراحة والصفاء والایمان وان مصدر الجبال فی الفن هو ذلك الشعور بالسعو الذی یغمر الانسان عند اتصاله بالاثر الفنی ، من أجل هذا كان لابد أن یكون مثل الدین قائما علی قواعد الاخلاق» (٢) .

-
- (١) قبض الريح — الدار القومية ١٩٦٠ ص ١٥ .
(٢) فن الادب — مكتبة الاداب ص ٧٦ .

الفصل الثالث

معنى الالتزام

- مفهوم الالتزام في الفلسفة الماركسية .
- المدلول السياسي وتطبيقه على الفن .
- البناء العلوي والبناء الأدنى والعلاقة بينهما .
- دور الفنان في حركة التطور التاريخي .
- معنى حرية الابداع في المجتمع الاشتراكي .
- التزام الفنان وتحديد مدلوله .
- مفهوم الالتزام في الفلسفة الوجودية .
- المدلول الفلسفي وتطبيقه على الفن .
- الالتزام الانساني وقضايا العصر .
- مهمة الكاتب على حسب الفلسفة الوجودية ومعنى الالتزام .

«معنى الالتزام»

لكي تتضح معالم معنى الالتزام في الفلسفة الواقعية الاشتراكية في القرن يلزم ان نعرض في ايجاز لاصول الفلسفة الماركسية . حيث نبتت على أرضها جذور الواقعية والتي تفتت لتخدم الفلسفة الماركسية .

يعتبر كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ — ١٨٨٣) وفريدريك انجلز Fredrick Engels (١٨٢٠ — ١٩٠٥) مؤسسا المادية الديالكتيكية التي طورها فيما بعد لينين (١٨٧٠ — ١٩٢٤) .

وقد نشأ المذهب بتأثير الفضال الخاص بطبقة العمال «البروليتاريا» حين ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا والمانيا . وقد كان هيجل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) بمذهبه الفلسفي ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسي في ناحية محددة وهي فكرة التطور ، فالفكر الماركسي يعتمد اساسا على فكرة التطور ، ويرى ان العالم الطبيعي الانجليزي تشارلز داروين (Charles Darwin) (١٨٠٩ — ١٨٨٢) حين برهن على ان جميع النباتات والحيوانات ، وكذلك الافعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فانه بذلك قد اثبتت ان الطبيعة في حركة وليست جامدة ، وكذلك فان علم التاريخ اثبت ان الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور .

ففي كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقي ، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية التي عملت على تقويض النظام الطبقي ، ولكنهم

يعيرون على هذه الثورات بأنها ثورات نفعية استغلالية قد قررت البقاء على النظام الرأسمالي واستمراره .

أما البروليتاريا كنظام فأنها تعمل على تغيير المسالم القديم ، وفى الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكى الخالى من اية طبقية على الإطلاق .

ويحدد هذه النقطة معهد الماركسية اللينينة حين يقول: «أما المجتمع البرجوازى الذى خرج من احشاء المجتمع الاقطاعى الهالك فإنه لم يقص على التناقض بين الطبقات ، بل اقام طبقات جديدة للاضطهاد ، فإن المجتمع أخذ بالانقسام أكثر فأكثر الى معسكرين فسيحين متعارضين هما البرجوازية والبروليتاريا» (١) .

ان الفلسفة الماركسية تؤمن بتفسير الكون والتاريخ تفسيراً مادياً ، وترى ان جميع العلاقات والتناقضات التى تحدث بين التاريخ والفلسفة والواقع والانسان إنما هى أمور مادية فى الوقت نفسه ، والفكر الماركسى هو جوهر لكل هذه التفسيرات . وعلى ذلك فكل قضية فكرية يجب ان تشمل الأزمنة الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل على أن يكون هذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقتها بالانسان وتناقضاته وعلاقته بغيره ، وعلى ذلك فالفكر الماركسى يرى ان تكون القضايا المعروضة كلها مادية حتى لا تقع تحت سلاح يشهر ضدها من غير الاجزاء المادية .

وعلى سبيل المثال فإنهم يقيسون النظرة الى الاخلاق بقياس مادية مادام الفكر لا ينتقل عن الواقع ، فالأخلاق يجب ان تفسر بالظروف الواقعية التى يعيشها الناس ، أى ليست هناك اخلاق مثالية لا تتغير أو تكون مستقلة عن ظروفهم المادية بناء على المعتقد الماركسى بأولية العالم المادى «الطبيعة» ويعتبرون الوعى «الادراك» ثانوياً وناتجاً عن هذه الطبيعة .

فالفكر الماركسى يؤمن بأن احداث التاريخ لا ترجع الى أوامر فكرية بل تتحدد بظروف الحياة المادية وبالحاصل الاقتصادى . كان الفكر فى هذا المعنى هو بناء متكامل فوق الاساس المكون للمجتمع الذى ان جمد:

(١) لينين — دار التقدم — موسكو ١٩٧٤ .

أو توقف فأنه يعكس هذه الآثار على الفكر ، وعلى ذلك فأنهم يكونون قد بدلوها في منهج هيجل ، استبدلوا العمل المادى وعلاقات الانتاج بالفكرة التى تادى بها هيجل .

فليس البناء العلوى أو «الفوقى» المكون من القانون والفن بتطور على نحو ذاتى بل انه مرتبط فى تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع الذى تمتد «لمنحياته» على حسب تطور البناء «الاقتصادى» .

فالمادة والفكر يتعايشان فى وحدة يؤثر كل منهما على الآخر ويتطور معها ، وفى الوقت نفسه يجب ملاحظة ان العامل الاقتصادى لا يؤثر فى الفن تأثيرا مباشرا بل بعد كثير من التطورات المختلفة .

وكما تغيرت علاقات المجتمع وجدت قاعدة جديدة تغير تبعا لذلك نباؤها العلوى ومع ذلك فالبناء العلوى ليس سلبيا وليس مجرد مرآة عاكسة لتطور البناء «القاعدى» فهو يؤثر فى الوقت نفسه على الحياة الاجتماعية من ناحية تأكيدها أو زعزعتها .

ومن هنا فالافكار لها اهمية ضخمة كسلح للمجتمع كما يقول ماركس وتحلل مجلة فوكس التى تصدرها الجمعية السوفيتية للتبادل الثقافى فلسفة الفن ببناء على النظرية الماركسية ، فنقول : «ان الفن السوفيتى قد انطلق فى طريق الواقعية الاشتراكية ، وهى منهج واقعى يجمع بين عكس الواقع الصادق وبين التحول الثورى لهذا الدافع على ضوء الاشتراكية والشيوعية وبين تربية الشيوعية» (٢)

ونستطيع القول بان الواقعية الاشتراكية قد نشأت فى الاتحاد السوفيتى قبل ثورة اكتوبر الاشتراكية سنة ١٩١٧ .

تجددها عند : نيسنوفسكى (١٨٢٢ - ١٨٨١)

تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠)

وتشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤)

ومكسيم جوركى (١٨٦٨ - ١٩٣٦)

يقول س الكسيف انه من الخطأ القول بان الثقافة الاشتراكية قد برغت كلية كنتيجة لثورة اكتوبر «فهكذا مثلا بدأت حياة المنهج الخلاق للادب»

«السوفيتي» . منهج الاشتراكية الواقعية - برواية مكسيم جوركي «الام» التي وضعها قبل الثورة بأمد طويل ان كل ثقافة قومية تحتوي عناصر ثقافية اشتراكية تعبر عن الاحتياجات الروحية للفئات الثورية في المجتمع : اى العمال والفلاحين المتقنين التقدميين فحين تكون السلطة السياسية والاقتصادية في ايدى البرجوازية فانها تخلق وتستهلك ثقافتها وقد تغيرت الامور تغيرا جذريا بعد انتصار ثورة اكتوبر . فقد اصبح العمال والفلاحون قوة حاسمة ، وقدرت مصالحهم الروحية تعبيراً عن مصالح الشعب بلمسة (١) .

نستطيع ان نجد ملامح الواقعية تلتصق بالتركيب الشخصى لجوركي ، وقد كانت البروليتاريا هي التيار الذي تتبلور ملامحه في ادبه كما انه يعتبر قول من استخدم اصطلاح الواقعية الاشتراكية .

فقد اهتم جوركي بالطبقات الدنيا من المجتمع ، وبالرغم من تصويره للبؤس الانسان وشقائه فقد كان يلقي هذه الصور بالثقة الكاملة في تحرر الانسان الذي يكدمح من ابناء الطبقة العاملة ، وكان عنيفاً في مسرحياته ضد البرجوازيين ، ولعل الحياة الشاقة التي عاشها جوركي اثر في ذلك .

لقد وضع الخطوط للواقعية حين قال : «غاية الادب مساعدة الانسان في فهم نفسه ، وتنمية ايمانه بها . مع تنمية مساعيهِ الرامية الى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس . واذا كنت تقف على صعيد واحد مع الحياة ويتعذر عليك ان تخلق بقوة خيالك نماذج بشرية غير موجدودة في الحياة . اذا تعذر عليك ذلك فما الفائدة من كتابتك ؟ وكيف تخول لنفسك حمل اسم الكاتب ثم الا تؤذى ايها الكاتب الناس بحشوك نفايات صور الحياة الفوتوغرافية في رؤسهم ؟ اتعترف ايها الكاتب انك اعجز من ان تصور الحياة في اشكال تثير في المرء الخجل والرغبة في الاصلاح ، الا تستطيع ان تجعل الحياة تسرع في نبضاتها وان تثبت فيها القوة» (٢)

ومن المعروف ان جوركى قد انضم الى الحركة الديمقراطية الشعبية وتقول ماريا لينشا شقيقة لينين الصغرى لقد كنا نقرأ بفهم «الام» ونعيد قراءتها مرات ونحفظ عن ظهر قلب اغنية بتريل النائر كالعاصفة كما انه من المعروف ان جوركى قد التقى بلينين اول مرة ١٩٠٥ ، وقد كتب مكسيم جوركى ١٩٣٠ يقول : (ان واجب كتابنا واجب شاق معقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع القديم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبهم ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اشكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه) (١)

ولعل من أبرز ملامح الواقعية تتبلور في اعطاء المزيد من الاهتمام الفني بالواقع المعيش للناس والدفاع عن كيانه مع الاهتمام بنجيد الناحية الايجابية وعلى وجه الخصوص طبقة العمال .

لذلك فانه قد اعطت فكرة المواجهة مع الصراع الكونى عن طريق الجماعة لا الفرد كل اهتمامها وجعلت ذلك المحور الاساسى الذى تستطيع ان تواجه به الاحداث وتؤكد ان احرار اى تقدم اساسه المجموع لا الفرد ، او كما يقول جوركى ان الكاتب الاشتراكى لا يصور الانسان حين يصوره في حالة ساكنة ، بل انه يحاول تصويره في حركة دائبة من خلال الصراع الذى يدور باستمرار بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها .

ان الفكر الماركسى يرى ان البناء الاقتصادى اساسه مجموعة العلاقات الانتاجية وينشأ فوقه بناء آخر يتكون من الفكر الذى يكون بناء «فوقيا» للعلاقات الانتاجية ، وعندما يتغير المبنى «التحتى» يستلزم ذلك بالضرورة تغير الباء الفكرى والثقافى

لقد رأى ماركس انه يجب جعل علم المجتمع منسجما مع الاساس المادى واعادة بنائه استنادا الى هذا الاساس ، وعلى ذلك فما دامت المادية تفسر الوعى بالكائن وليس العكس فهي تطلب عند تطبيقها على الحياة

(١) ف.م. زيمكو — علاقة الفن بالواقع — مجلة فوكس عدد ٧٤
سنة ١٩٥٢

الاجتماعية الانسانية تفسير الوعي الاجتماعى بالكائن الاجتماعى ، وفى المنطلق نفسه نجد لينين يرى ان الفن هو سلاح يستغل فى الصراع بين الطبقات ، ولابد من ضرورة استخدامه وكذلك فالفن انما هو يعكس الحقيقة الاجتماعية ، ولابد من مصادرة كل فن خاطيء لا يتماشى مع هذه الفلسفة والوقوف ضده .

ونستطيع ان نرى مدى لهذه الإراء حين اهتمت الحكومة الروسية بحركة التصنيع ١٩٢٩ وكان مشروع السنوات الخمس طريقا لربط الادباء ، قوجدنا الادباء والفنانين يزورون المنشآت الصناعية ليتمكنوا من وصفها ، وكان الامر الرسمى لهؤلاء الكتاب جميعا ان يمجّدوا مشروع السنوات الخمس فى اشعارهم وادبهم .

بل ان بعض القائمين على شئون الفكر راح يدعو الى اعتبار كل كاتب لا يجعل تصوير مشروع السنوات الخمس هو غايته الفنية خارجا على النظام والثورة الشيوعية واعتبر هؤلاء ان مشكلة الادب الشيوعى هو القدرة على تصوير هذا المشروع .

وقد آمن الماركسيون بنظرية فكرية مؤداهها ان الفن يعبر عن مجموعة المبادئ أو المعتقدات الخاصة لطبقة من الطبقات اى ان الفن الوحيد المعترف به فى نظرهم هو ذلك الخادم المخلص للثورة ومتطلباتها . والماركسيون يتبعون فى ذلك المنهج خطة ماركس التى تفسر التاريخ تفسيراً مادياً قيمياً هو معروف بالمادية الجدلية .

فهناك معتقد فكرى مؤداه ان صراع الطبقات امر حتمى لا ريب فيه ، وان قمة الصراع الآن بين البرجوازية التى نخرها الفساد ، وملاتها العلال وبين البروليتاريا أو طبقة العمال وكل الدلائل تؤكد حتمية الانتصارات . وذلك راجع من وجهة نظر ماركس الى حتمية تاريخية ومنطق تاريخى لا يقبل الجدل .

وهذا التحول يراه ماركس ضروريا حين يقول : «ان تضال البروليتاريا ضد البرجوازية الذى يجذ تعبيراً له فى عديد من الاشكال يصبح بالضرورة نضالا سياسيا موجها نحو استيلاء البروليتاريا على السلطة السياسية دكتاتورية البروليتاريا (١) .

١) « من الماركسية ص ٣٤ .

ومن هنا تم ربط الادب بالمذهب السياسى ، فعلى الادب ان يقضى على
 ما تبقى من اعمدة الهيكل القديم لبقايا البرجوازية الايلة للسقوط .
 واصبح الادب فى نظرهم بحسبانه خاضعا للنظرية التاريخية رأيا فى
 الوجود . بتفحص الاسباب ويكشف علل المجتمع ، ويستخلص من
 تكاثر الاحداث وتعمدها مفهومها العميق وحركتها العامة .
 فالمادية الجدلية تعتمد على فلسفة فى الفن ركيزتها ان الفن ليس
 امرا خاصا بالفنان ، بل له دوره وتأثيره فى المجتمع وصراعاته ، وعلى ذلك
 فالفن لا يوجد فى فراغ ، فالفنان يعالج موضوعا فى دائرة المجتمع على ان
 يكون ايجابى النزعة فى هذه المعالجة .

وعلى ذلك فليس للفنان رأى خاص فى ذوقه ، فليس الفن مصدرا
 للمتعة ، بل ان له نزعة «دينامية» ترتبط بالوضع الاجتماعى المعيش
 وبالصراعات الطبقية .

يقول بليخانوف : "Blekhanov ١٨٥٦ — ١٩١٨ «ان مواهب
 أى فنان حقيقى فى العصر الحديث تسمو عالية فى عظمتها اذا ما حقق
 الفنان شخصيته بالافكار التحريرية العظيمة فى عصره بشرط أن تكون هذه
 الافكار جزءا لا يتجزأ من كيانه من دمه ولحمه وروحه لكيما يستطيع التعبير
 عنها بحق كفنان ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة
 العظيمة للمبتكرات الفنية التى يبتدعها بين أونة وأخرى مفكرو البرجوازية
 المعاصرون له» (١) .

فهم يؤمنون بالتصاق المادى بالمعنوى فى وحدة متكاملة ، فالانتاج
 والتقدم الاقتصادى هى البناء «التحتى» للبناء العلوى بين الفن والمثل التى
 يعتنقها المجتمع .

فالاسباب المادية هى أساس جميع التطورات ، تطور المجتمع البشرى
 يقوم أساسا على شريطة تطور القوى المادية المنتجة ، وان ما بين الناس
 من علاقات خلال انتاج الاشياء المادية الضرورية التى تسد حاجة الانسان

(١) ج. فت. بليخانوف — الادب بين المادية والمثالية — ترجمة حامد

أحمد حمدان ص ٨٠ .

انما ترتبط بتطور هذه القوى المتغيرة ، وفي ظل هذه العلاقات نرى بكل تأكيد التفسير الصحيح لكل ظواهر الحياة الاجتماعية كالاخلاق والافكار والقوانين وغيرها .

فالماركسية تؤمن بأولية المادة وان الوجود هو الذى يقرر الشعور ، ومن هذا المعتقد فان الاساس الابداعى لعمل الفنان يتلخص فى أن كل عمله انعكاس للعالم الذى يعيش فيه ، وهو نتيجة لاحتكاكه به .
واذا كان ماركس قد اعتقد بأن الاسلوب المادى هو الذى يحدد بلا جدال ، الاسلوب الفكرى فانه يجب على الابداء السير فى هذا الطريق ، وان كان القارئ بين الشيئين غير مباشر ، وعلى ذلك فهو لا يؤمن انه بمجرد تحول المجتمع من اقطاعى الى رأسمالى أو اشتراكى سوف يجل مباشرة مكانه فى المجتمع فكر وادب من القليل نفسه .

ويؤكد هذه النقطة البيان الشيوعى نفسه حين يرد على التهم الموجهة الى الشيوعية : «اما التهم الاخرى الموجهة الى الشيوعية من جهات نظر دينية وفلسفية وبوجه عام من وجهات نظر فكرية فهم لا تستحق بحثا مستفيضا ، اذ هل يحتاج المرء الى تعمق كبير ليدرك ان نظرات الناس ومفهوماتهم وتصوراتهم الفكرية او بالاختصار ان ادراكهم يتغير مع كل تغيير يطرأ على ظروف حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية وشروط معيشتهم الاجتماعية ، والا يبرز تاريخ الابتكار على أن الإنتاج الفكرى يتبدل ويتغير مع تبدل الانتاج المادى وتحوره ؟ فالافكار والآراء السائدة فى عهد من العهود لم تكن سوى انعكاس الطبقة السائدة وآرائها» (١) .

ويؤكد هذه الفكرة «جون هيرفيل» حين يرى ان «الطبقات الحاكمة تعد الادب والفن حكرا لها ، ولكن التناقض والصراع اللذين يتحكمان فى بناء المجتمع الادنى ويقلبان اوضاعه ينعكسان حتى فى بنائه الاعلى .
فالادب والفن لا يمثلان افاقا اثيرة بعيدة عن التأثير بالاضطرابات الارضية بل هناك المعركة حيث تواجه الافكار المتبارزة بعضها بعضا ، وحيث تقع المبارزة التى لا رحمة فيها بين القديم والجديد ، فتسقط حتى

(١) البيان الشيوعى - دار التقدم موسكو ١٩٦٨ ص ٢٤٠ .

الأفكار الصامدة للطعان وتموت ، وحيث يؤدي انتصار المعتقدات المعنوية أو اندحارها الى تغيرات عميقة تتناول حياة الناس المادية .
ان تاريخ الآداب والفنون يظل غير مفهوم للذى يفصله عن الصراع المادى ، فهو لا يصور ذلك الصراع فحسب ولكنه يؤلف عاملا من عوامله ذلك لان الأفكار التى تنبثق فى الصدور لا تلبث أن تتجسم فى الوقائع والاحداث (١) .

ويؤكد هذا الربط بين الفن والفكرة الجدلية قول ايفان انسيموف :
«ان المجتمع الاشتراكى مرتبط فى الحقيقة ارتباطا عميقا بالثورة التكنيكية فى هذا القرن وبالتقدم الهائل للعلم الحديث بكل مكتشفاته ، ولكن ذلك كله لا يجعل الانسان الاشتراكى يفقد الامل . ان وجهة النظر الاشتراكية فى مسائل الاسلوب الفنى وفردية الكاتب تشتمل على جميع مكوناتها فى ارتباط مع الواقع المعاصر ، انها مليئة بالايان فى قوة الانسان المطلقة ، وقائمة على حقيقة ان الثورة الاشتراكية قد فتحت آفاقا غير محدودة امام الفنانين المبدعين فى عصرنا الحاضر وفى عصور المستقبل» (٢)

والفكر الماركسى يرى أن الفن وان كان بناء فوقيا *superstructure* الا انه مرتبط بالقاعدة والاصل بل يرون توضيحا لذلك انه ينمو مرتبطا بالاساس. الاقتصادى كما أنه مرتبط بالبنية الفوقية الاخرى التى تكون الايدولوجية السياسية فهم يؤمنون بأهمية العامل السياسى والعامل الطبقي وأثرهما فى انتاج الفن .

وعلى ذلك فهم يرون ان الفن انما هو نشر فكر ايدولوجى خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة ، وفى الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جماعة اجتماعية ويعبر عنها ، فانه لا يمكن أن يوجد فى المجتمع الانسانى استقلال الفرد المطلق عن المجتمع ، فمثل هذا الاستقلال ليس الا من وحي الخيال .
وعلى هذا فهم يرون أن الواقعية الاشتراكية أى هذا البناء العلوى تقوم على الانتاج الاشتراكى ، وواجب عليها ان تشارك فى تقوية دعائم هذا.

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤ .

(٢) ايفان انسيموف — ترجمة كمال عطيسة مجلة الآداب أغسطس .

١٩٦٥، ص ٤٧ .

الانتاج ، وليس هناك انفصال بين البنائين «العلوى» و«القاعدى» وانما معناه ان الفن لايفصل عن القضايا القائمة بين الناس ، والفن على ذلك عليه ان يستوعب هذه القضايا ، ويعطيها تشخصا وانموذجا عن طريق التعبير عنها ، وتبنيها فنيا .

ويقول انجلز : «أعتقد ان الاتجاه يجب ان يبرز من الموقف ومن العمل نفسيهما دون ان يصاغ صياغة صريحة وليس على الشاعر ان يقدم الحل التاريخى جاهزا لمستقبل الصراع الاجتماعى الذى يصفه» (١) .

اى ان انجلز لا يؤمن بالفن الصحيح الا فى خدمة الهدف السياسى والا يجعل الفنان فى الوقت نفسه من ذاته النبى المنتظر الذى يقدم من جعبته الحلول الجاهزة للمشكلات ، بل لابد ان يلقى بكل ثقله فى عمله الفنى الذى ينير الجوانب المختلفة باثارة شحنات من الانفعال والانتباه تؤدي أثرها فى نهاية الامر الى التغيير المنتظر .

ويحذر جون فريفييل من عكس هذا الاتجاه قائلا «وهناك اتجاه ذو طابع آخر ، فهو بدلا من ان يبرز من العمل الفنى ذاته فان المؤلف هو الذى يعبر عنه وبدلا من ان يحتجب وراء الحياة تراء مصدر عن نظرية متخيلة سلفا ، وبدلا من ان يبدى الخافى يبذل جهده للبرهنة عليه ، هذا الاتجاه يحيل الواقع دون مراء الى فكرة مثالية ويشوهه ، ولا تصبح الاعمال الفنية مرآة تعكسه ، ولكنها تصبح تعليلا له ، لقد حارب فلاسفة الواقعية هذا الاتجاه لانه يقضى على الحقيقة وعلى الميزات الفنية للعمل الادبى ، وينعى انجلز على حركة «المائيا الفنية» انها بنت مجدها الادبى على اتجاه سياسى» (٢) .

فالواقعية الاشتراكية التى تمثل الفن الحقيقى على حسب المعتقد الماركسى يجب ان تستمد مقومات وجودها من تموجات الحياة اليومية المعيشية ، ثم تقوم بصقل هذه الحياة اليومية الكادحة وصبغها بالصيغة الفنية .

(١) مجلة الآداب أغسطس سنة ١٩٦٥ من مقال «خول الواقعية» بقلم عدنان صادق .
(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٤٥ .

وعلى ذلك فبأنه رغم من «فوقيتها» فهي ممتدة عبر الحياة «التحنية» وعن العوض في حياة الإنتاج .

ويرى الماركسيون أن الأثر الفني تتوقف أصالته ونبله على مدى إسهامه وتعمقه في الحياة الطبيعية ، وكذلك الحياة الاجتماعية ، ويرون أن هذا هو أساس الحركة الواقعية في الفن .

ويرى الواقعيون الاشتراكيون أن ذلك ينحى الفن من مثل ما يعانيه الفن في المجتمع الرأسمالي — على حسب معتقدتهم — من الضياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب ، ويرون أن الرأسمالية تقيد الفن وتجعل منه فناً مفاجواً شائهاً مزعجاً .

وعندما يرد عليهم بوجود روائع من الفن عند كثير من الفنانين الغربيين مثل شكسبير وبيرون وجونيه وغيرهم مثلاً ، يردون بأنه إذا «ثبتت الروائع الفنية في تلك البرية الفقيرة» ، فهي أشبه بالزهرات التي تنبت في المعجزات من شقوق الحجر المرصوف في فناء المصنع (١) .

وعلى ذلك، فالفكرة السامة هي أن المجتمع الاشتراكي حين يكفل المساواة بين أفراد المجتمع لا تكون هناك مسافة تخلف بين التاريخ والمجتمع ، وتزداد أوقات الفراغ ، حين تقل ساعات العمل الذهني وتقيم بينهما علاقة وشبهة فإذا بنا أمام تكتيك فني منلاحم عن اشتراك الجماهير عن وعي وعن ادراك للثقافة والفن مما يضمن انطلاقها إلى آفاق بعيدة . أن أهمية المنفعة في الفن هي جعله أكثر ثراء وخصوصية على أن يكون المقصود بالمنفعة معناها الأشمل الأعم وهو تحويل ذلك العنصر وتطويره تبعاً لوجهة النظر البروليتارية .

فأي تغيير يطرأ على أساسيات أي نظام اجتماعي يستتبع ذلك التغيير تغييراً مماثلاً في المثل والقيم الفكرية .

وإن كنا نلاحظ كما سبق أن الماركسيين لا يريدون محو أي إيجابية للبنيان الفوقي ، ويقولون أنه ليس مجرد انعكاس للتطور الانتاجي والاقتصادي . بل يرون أنه يؤثر أيضاً على الحياة الاجتماعية من ناحية تدعيم أساسها .

(٢) الأدب والفن في ضوء الواقعية ص ٧٣ .

وعلى ذلك فالواقعية الاشتراكية بجانب اهتمامها بأهمية البناء التحتي وجعله المحور الاساسي للبناء العلوي ، فان دعائها يرون — ولعل ذلك بدافع من الرغبة في المرونة — أن الانتاج المدي وتقدمه لا يعنى فى الوقت نفسه ضرورة تقدم الفنون .

فهناك ايمان بالمبدأ العام وهو ان تطور الفن تابع لتطور المجتمع ثم يختلفون فى التفاصيل وهى ان هذا التطور لا يسير على نسق متساق ، ويعملون لذلك بأنه لابد من وجود أسباب حقيقية وراء ذلك لها أصل اقتصادي أو اجتماعي ولكن ابعاده ومعاليه ضاربة الى ابعاد تاريخية عميقة ليست على قدر متساق .

والمفهوم الواقعي الاشتراكي يؤمن بأن المحتوى الفكرى الاشتراكي هو الذى يمنح الفن الحياة ، ويمدى تشرب هذا الاثر الفنى للأفكار الشيوعية ولائكار الحزب يكون درجة قربة من النجاح .

وعلى ذلك فالفن يكون ملتزما من الوجبة الشيوعية اذا عرف مساره الحقيقى اذا تدخل فى المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثورى ، وحتى اذا أصبحت الشيوعية تضم العالم اجمع فإن طبيعة الفن الثورية ستظل بارزة وان كان المحتوى سوف يتغير بالطبع .

ولكن فى وقتنا الحالى ما دام العالم منقسم الى معسكرين ، فالفن

يعبر عن روح هذا العصر .

فليست الواقعية الاشتراكية مجرد تقديم صورة نقدية للماضى ولكنها اساسا تؤكد انتصارات الحاضر وتعمل على تثبيتها .

وهم يرون أن هذه الواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية لما تحويه — على حسب المعتقد الماركسي — من اتجاه ايجابى فى معالجة مشكلات المجتمع وقد سميت فى احدى فتراتها لذلك باسم الواقعية الثورية تم صارت الواقعية الاشتراكية لما تعتمد عليه من انكاء فلسفى يتصل بالفكر الماركسي كما اتضح .

ولذلك فهم يعيبون على الواقعية النقدية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر انها تكتفى بالحديث العاطفى على آلام الانسان وأحزانه وهوم فقط ، وهم يرون أن نظريتهم تعمل على اضاءة الحياة عن طريق القضاء على المشكلات الاجتماعية بواسطة الواقعية الاشتراكية .

من المعروف انه بعد انتصاف القرن التاسع عشر بقليل برزت الواقعية النقدية تركز على مجموعة من المبادئ خلاصتها نقد الواقع بحياد تام والبعد عن خيالات المذهب الرومانسى وتجنيداته ، وقد اتخذت لذلك من الواقع ميدان عملها مع التحديد المكن للأشياء ، والبعد عن التهويمات ، وقد اهتمت بالمشكلات الاجتماعية .

فالواقعية النقدية التى برزت عند الادباء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وعلى رأسهم بلزاك Balzac ترى أن مهمة الفن هى استكشاف واقع الانسان الذى كان فى نظرهم واقعا اليما مشوها ويائسا . واعتنق هذا المذهب بعد بلزاك موباسان Maupassant وفلوبير Flaubert ثم اميل زولا Emile Zola الذى وصل بهذه النظرية التشاؤمية الى مداها .

ومن الواضح أن تصوير جوانب البؤس أو الشر فى المجتمع انما لا يقصد به الاغراء بهما أو الدفع اليهما بل لاستكشاف الواقع الحى لمكان الانسان فى هذا الكون .

ومما هو جدير بالنظر أن بلزاك قد تعرض لمجتمعة بالتحليل والفحص فى اعماقه واستكشف الوحوش التى تستكن فى اعماق النفس والتى تجد مرئعا لها فى المجتمع الرأسمالى المجتمع الحثوث الانانى الذى لا يشعر بخزى ولا عار .

وقد تنبأ بلزاك فى قصته «الفلاحون» بأنهم سيحلون محل البرجوازيين كما حل هؤلاء محل نبلاء الاقطاع . «كان قلب بلزاك وعقله واحساسه فى ثورة على نظام عصره ، وفى قصة «الاحلام الضائعة» يصبح المدعو «فوتران» الذهب الذهب ، نعم الذهب هو دين دساتيركم ، بل انه أوضح منهجه فى مقدمة الكوميديا الانسانية La Comedie Humaine حيث يقول ، ليست شخصوس القصة هى التى تتضخ وحدها فى بحث اختيار النماذج الموفقة ولكن أحداثها تحتاج الى ذلك أيضا ، فهناك مواقف ومظاهر نمونجية معينة تتكشف لنا فى مختلف نواحي الحياة» (١) .

(١) جون فريفييل — ترجمة محمد مفيد الشبوباتى — الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٤ .

وبالرغم من ان بلزاك كان حريصا على فكرة الملكية والايمان بهه
فانه قد تخطى بشفافيته اسوار عصر الاقطاع الذى احاط به من كل جانب .
وقد اشترك مع بلزاك فى نقد المجتمع وفى تصوير شقاء الطبقة العاملة .
أميل زولا وفكتور هوجو فى قصته «البؤساء» وزولا فى «طبيعية» حيث
يعرض الانسان عريان بلا تزويق يشرح النفس الانسانية فى صدق
واصلالة .

وان كان مما يعيب زولا انه كان يدعمو لدراسة طبائع الناس كما
تدرس الفلزات ، ويرى انه ليس من غرضه الدفاع عن سياسة أو عقيدة
انما هو مجرد ملاحظ على ان يترك مهمة استخلاص النتائج من ملاحظاته
الى غيره ، فالعمل الفنى عنده مجرد تصوير للمجتمع وتحليل للنفس .
البشرية وما بها من اهواء ورغبات .

الواقعية النقدية فى بعض مواقفها تقف فقط على الجانب المظلم
من الحياة الانسانية ولا تتخطاه وان كنا نستطيع القول بانها من ناحية
استكشافها عيوب المجتمع ومثاليته وشروبه قد أدت نوعا من المشاركة
الفنية الجادة ، ولكنها قد وقفت عند هذا الحد بدون ان تحاول مد الانسان
بحبال الامل او بمراكب الانقاذ .

وتعيب الواقعية الاشتراكية «المذهب الطبيعى» بحجة انه اذا كان
الاثر الفنى خاليا من التعميم الواقعى فسيكون عاجزا عن قيادة الانسان
وحل مشكلاته ومع ذلك فهم يحكمون على المذهب الطبيعى بأنه نتاج خالص
للوجدان البرجوازى لان الفن الواقعى هو القادر فقط على تبديل الوجدان
تبديلا ثوريا .

يقول شيفين : «ان الفن كأبداع يقوم بالضبط فى اظهار الحياة كما
يجب ان تكون حسب افكارنا أو على العكس فى ادانة ما يناقض هذه
الافكار أدانتها دون رحمة أو هوادة . ان القوة المعطية للحياة ، هذه القوة
التي تتمتع الفكرة بها هى اساس ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية
التي تسير قدما على اساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال
الذى يخوضه الشعب التسويثى بتوجيه الحزب البلشوى الذى يقوده فى

عمله التاريخي المبدع عبقرية لينين وعبقرية ستالين نحو بناء الشيوعية» (١) وكذلك يتوجه النقد الى المذهب الطبيعي بأنه كان من الممكن له ان يفوز بالنجاح لو قام بالربط بين جشع الاغنياء وقرر الفقراء ، وبين ان هؤلاء سبب شقاء هؤلاء ، بل انهم جعلوا شقاء هؤلاء ناتجا عن عيوب متوارثة .

ومن هذه التوطئة نتخذ الواقعية لنفسها مدخلا تدعى منه انها اكملت ذلك النقص وتقصت على السلبية والعدمية ، وانها هي التي غيرت هذه النظرة التشاؤمية ، ورامت تنقب في صحراء الانسان على منابع الخير والامل ، وجعلت النزعة النفاولية هي الارض الصلبة التي يقيم عليها المجتمع الشيوعي دعائم كيانه فنحولت الواقعية من نظرة تشاؤمية الى نظرة تفاؤلية .

فجوهر الواقعية الاشتراكية هو التضاد المطلق بينها وبين الواقعية النقدية لان هذه تكتفى بمجرد النقد بدون التدخل او محاولة التدخل في ذلك الواقع بل تكتفى بمجرد القاء نظرة تأملية او فوتوغرافية ولا تزيد ، ولا تهتم بالمعونة في اصلاح ذلك الواقع كما يرى الماركسيون .
كما انهم يدينون الوجودية بان هذه تهتم بالفرد في مواجهة الكون والواقعية الاشتراكية تضع في حساباتها موقف المجتمع ازاء هذا الكون .
ومع كل هذا الجدل نستطيع القول بان الخلوط المذهبية للواقعية الاشتراكية التي اتضحت بصماتها مع بداية القرن العشرين قد اخذت من الرومانسية واخذت كذلك من الواقعية النقدية ، فان اهتمامها قد انعكس على التاريخ وعلى الاداب الشعبية وعلى الخيال الذي حورت في مفهومه بما يتساوى وفلسفتها فيها يقوله لينين : «العرفة ليست انعكاسا في مرآة بل هي «فعل» معتد فعل من عناصره اماكن التحليق بالخيال خارج الحياة بل اماكن تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة لان في التعميم الاكثر بدائية بعضنا من الخيال في أكثر العلوم حداثة» (٢)

-
- (١) ج يند وشفين — علاقة الفن بالواقع — منشورات الفكر الجديد — بيروت ترجمة د ، فؤاد ايوب ص ٣٢
(٢) ماركسية القرن العشرين — روجية جارودي — ترجمة نزية الحكيم — دار الاداب ص ١٦٢

ومما يؤكد ان الناحية النظرية والنطبيقية في الفكر الماركسي كانت أساسا ملزما للادباء ماجاء في دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعي للاتحاد السوفيتي بمناسبة العيد المئوي للينين وفي ذلك جاء «قد ثبت ان البرنامج اللينيني للثورة الثقافية مساعدة في النظرية اللينية» وفي «التطبيق السورى» وقد اعتبر الحزب دائما ان النشاط الروحي في المجتمع الاشتراكي جزء لا يتجزأ من قضية الحزب كله وللطبقة العاملة بأسرها والمبادئ اللينية الخاصة بالمشايعة في الادب والفن وشعبيتهما كانت أساسا لحشد أفضل قوى المثقفين الفنين حول الخط الايدلوجي السياسي للسلطة السوفيتية في موقف لينين من النشاط الروحي يمزج الاهتمام بالموهبة والسعى الابداعي مع مبدئية الموافق الايدلوجية السياسية مع وضوح الضروريات الاخلاقية الجمالية» (١)

ولم يكن ذلك البيان جديدا على الفكر السوفيتي ففي ١٩٢٤ قرر المكتب السياسي للحزب الشيوعي قرارا جاءت به هذه العبارة «المجتمع الطبقي لا يوجد فيه فن حيادي ولا يمكن ان يوجد»

ويصر الماركسيون على اعتبار الفن في المجتمع البرجوازي نمطا تافها من الدعاية الرخيصة للرأسمالية وهم يتناسون أدب ديكنز مثلا وملاحظاته على الاحوال الاجتماعية وينسون الحديث عن «بنات الهوى» والعطف عليهن في ادب اسكندر ديماس كما في روايته «غادة الكاميليا» . في قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي تجيء هذه العبارة «تعتمد الواقعية الاشتراكية على التقاليد الواقعية وتجعل أساس الابتكار الفني هو ادراك الفنان للحقيقة الموضوعية لا لخيالاته الذاتية الشخصية ، اما الشيء الذي يقرر درجة الانتاج الفني والادب الواقعي ، فهو ما في الصور الفنية من قوة وقدرة على تدعيم الحياة الاشتراكية .

وهذا القرار اتخذ حين تولى ستالين أمور الحكم في روسيا . بل اننا نجد في اثناء ثورة ١٩٠٥ نجد لينين يطلب صراحة من الكتاب

(١). المجلة السوفيتية عدد يناير ١٩٧٠ من مقال عنوانه «دراسات اللجنة المركزية للحزب الشيوعي للاتحاد السوفيتي» .

اتخاذ موقف منحاز ، وان يخدموا الفكر الماركسي بالاهتمام بالطبقات
الفقيرة فهو لم يكتف بمثل ما طالب به لجزء عام ١٨٨٤ بمجرد المطالبة
بزعزعة تفاؤل البرجوازيين ، بل يقول : «المهم كذلك ليس ما يعطيه الفن
لبضع مئات من الناس ، وحتى لبضعة الاف من مجمل السكان الذين يعدون
بالملايين ، فان الفن يخص الشعب ويجب ان يهد اعرق جذوره الى اعرق
اعماق الجماهير الكادحة الفقيرة يجب ان يكون مفهوما لهذه الجماهير
ومحبوبا منها ، يجب ان يوحد احساس هذه الجماهير وفكرها وادارتها وان
يرفعها يجب ان يوقظ فيها الفنانين ويطورهم» (١)

ونجد بيان المستقلين سنة ١٩١٢ يندفع موقعوه يقولون فيه :
«ونحن وحدنا نمثل وجه عصرنا .. مثل سفينة العصر اقتذفوا بوثكين
ودوستويفسكي وتولستوى في عرض البحر» .

وفي عام ١٩٤٥ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي
قرارا خطيرا مؤاده الدعوة الى التشديد في معاملة الذين لا يلتزمون
بالواقعية الاشتراكية وراوا في هذا القرار ان كل عمل فني لا يساعد
على انتصار الثورة الشيوعية انما هو عمل ضد الاخلاق ويتنافى معها ،
وان ذلك يعتبر عملا اجراميا .

وهم يرون ان الواقعية الاشتراكية هي الوجه الشجاع النبيل للفن
لانه يخدم مصالح الامة . والفن من الناحية المقابلة من المعسكر المضاد من
ذو وجه جبان ، من برجوازي يختفي تحت قناع الفن الخالص لانه يخدم
قوى الشر والضلال .

وحين ننظر الى البيان الشيوعي نراه يتهم البرجوازية بانها سخرت
الادب — والفن في خدمتها مع تذكرنا في الوقت نفسه انهم يريدون ان يكون
الادب والفن في خدمة الشيوعية .

ويدعو لينين الى فن جديد من نتاج المجتمع البروليتاري فيقول :
«يجب ان ينمو الفن الجديد فعلا ، الفن الشيوعي العظيم الذي يخلق شكلا

(١). لينين في الثقافة والثورة الثقافية من دار التقدم — موسكو
١٩٦٨ ص ٢٢٨

مناسبا لمضمونه ، وفى هذا السبيل سترتب على «معتقدنا» حل قضية نبيلة على جانب هائل من الاهمية» (١)

فالفن فى يد الواقعية الاشتراكية طريق نورى لتفسير النفس الانسانية لانه يصهر الوجدان «فالانتقاء نفسه الذى يقوم به الفنان ليعرض احداث الحياة وتفسيرها امر على قدر كبير من الاهمية لانه يزرع فى فكر الانسان نظرة معينة عن العالم وهذه «النظرة على العالم» تقرر فى آخر تحليل فعالية الانسان» (٢)

وكما كان الفن واقعيا كان عظيما ، ولا يلزم من ذلك ان يعتمد الفنان على وقفات بطولية مصطنعة ، بل على الفنانين فقط ان يبرزوا العناصر الحيوية وافضل صفات الشعب السوفيتى .

بل ان لينين فى مقاله «عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى يؤكد صراحة ضرورة تمييز الفن فى النضال ضد نظرية الفن للفن .

ويقول انه فى وجه العادات البرجوازية ، فى وجه الصحافة البرجوازية ذات الملكية الخاصة والمتاجر بها ، فى وجه الاحراف والفردية الادبية للبرجوازيين ، فى وجه «الفوضى الارستقراطية» والجشع الارستقراطى ينبغى للبروليتاريا . . . الاشتراكية ان تشن مبدأ الادب الحزبى وان تطوره وتضعه موضع التنفيذ بصورة تامة كاملة ما امكن . ينبغى للنشاط الادبى ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة (٣) . ويحاول بليخانوف «منطقة» فكرة سيطرة الدولة على الادب بحجة مؤداها «ان الجميع يفعلون ذلك ، ان صح هذا المفهوم من قوله : «ان كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعى ان اهتمت بالادب وهذا معقول لان مصلحتها تقضى بان تسخر كل المذاهب الفكرية لخدمة القضية التى تخدمها هى نفسها ، وبما ان السلطة السياسية التى تكون فى بعض الاحيان ثورية ، وتكون فى اغلب الاحيان محافظة ان لم تقل رجعية . فمن الواضح ان من الخطا الظن بأن وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن ، هى وقف

(١) البيان الشيوعى — دار التقدم — موسكو — ١٩٦٨

(٢) ج يند شفين «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٨

(٣) لينين — المؤلفات الكاملة — الطبقة الروسية الثالثة — المجلد

الثامن ص. ٢٨٧ وانظر ج يندروشييفن «علاقة الفن بالواقع» ص ٢٣٠ .

على الثوريين بشكل حصرى أو على من يحملون الاختار التقدمية من
الناس بشكل عام» (١)

بل ان ج نيد وشيفين يرى ان «مبدأ الروح الحزبية والفن يشكّل
اساس نظرية تطور الفن فى شروط الحركة الاشتراكية الثورية ، وانه
يلقى نورا على الواقع التالى الا وهو ان الايدولوجية تتخذ فى شروط
النضال الطبقي شكل التحيز» (٢)

ويقول أيضا : «ان الفن مثله مثل كل ايدولوجية سلاح للنضال
الاجتماعى سلاح للنضال الطبقي " وهكذا فانه على الدوام تعبير مباشر أو
غير مباشر واع أو غير واع للمصالح العملية الخاصة بجماعات اجتماعية
معينة . الفن يعبر على الدوام فى صورة عن افكار ومطامع واره
واحاسيس هذه الطبقة أو تلك هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك» (٣)

يقول ستالين فى كتابه «حول الماركسية فى علم اللغة» متحدثا عن
هذه العلاقة «ان البناء العلوى نتاج القاعدة ، ولكن هذا لا ينفى انه لا يفعل
سوى — عكس القاعدة — فهو اذ يصبح كائننا يصير قوة فعالة هائلة يساعد
قاعدته بفاعلية على اتخاذ شكل معين ويوطدها ، وفعل كل ما فى وسعه كى
يساعد النظام الجديد على الاكتمال ، ويقضى على القاعدة العتيقة فى
الطبقات القديمة» (٤)

ويؤمن الفكر الماركسى بما يسمى بنظرية الانعكاس المترتبة على
القاعدة السابقة فهم يرون ان الفكر يخلق العالم ولا يعكسه فقط ، وحين
يعكس الفكر الواقع نلاحظ انه يتيح لذاته القدرة على التدخل المباشر فى
الواقع ، وعلى ذلك فان فعل الانسان وقدرته الفعالية ، انها هى قدرة
غائبة ، فقبل البدء فى عمل ما ، لابد وان يكون قد خطط منهجيته الخاصة به .
وفى نهاية الامر يعتقد الماركسيون ان فردية الفنان — بالرغم من هذا

(١) بليخانوف «الفن والحياة الاجتماعية» — ترجمة احسان

حصينى — دار ابن الوليد ص ٧٤

(٢) ج نيد وشيفين — علاقة الفن بالواقع ص ٢٣

(٣) السابق نفس الصفحة . (٤) حول الماركسية فى علم اللغة .

الالتزام الجبرى — مكفولة وبالرغم مما يقوله نقادهم من أن الفنان يذيق ذاتيته فى بوتقه وأتعه الذى يقبع على تصويره ، ولكنهم يضيفون الى ذلك أن الفنان ماهو الا جزء من عملية البناء الشيوعى ، وهو لذلك عليه أن يعكس بأمانة وصدق فى فنه حياة الشعب وسيؤدى به هذا البحث الدءوب الى السير قدما نحو الطريق الاصيل للواقعية الاشتراكية التى لا يستطيع الفنان أن يبتعد عنها ، أو ينتج فى غير ظلها لانها حياة بلاده وشعبه .

مفهوم الالتزام فى الفلسفة الوجودية :

واذا كنا قد عرضنا لمعنى الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين فأننا بصدد دراسة الاسباب الفلسفية للالتزام فى الفكر الوجودى وهو قد ارتبط بفلسفتهم تجاه مفهوم الوجود والكون .

ولذلك فإن عرض هذه الفلسفة يستتبع شرح وجهة نظرها فى معنى الالتزام كما تراه .

يرتبط التزام الفنان فى مفهوم الوجوديين من فلسفتهم الوجودية ولذلك نعرض لها من حيث صلتها بالالتزام ، وهى تشتق أصلا من الوجود « Existence » أى الكينونة المحسوسة التى تسبق المساهية « Essence » ومقصودها كما كان عند هيجل Hegel ماقد كان ، وفى مفهومهم انه لما كان اعتبار نمطية مسبقة للطبيعة الانسانية غير صحيح وغير موجود فكل موجود يستطيع وضع ماهيته فى اثناء حياته .

فالوجودية تعتبر وجود الانسان هو الجوهر الحقيقى المطلق وهذه بلاشك من اثر ديكارت (Descarte) أيضا حين عارض بأشك فكرة

الماهية فى (الكوجيتو) انا أفكر اذا انا موجود . Je pense donc Je suis.

فأساس الفلسفة الوجودية يكمن فى ان الوجود سابق للماهية L'existence et avant l'essence فهى تصدر عن ذاتية الفرد مخالفة بذلك المادية الجدلية التى تنظر الى الناس كأنهم اشياء ، على أنهم مجموعة انعكاسات جبرية لا تتفرد بأى شئ عن مجموعة أى صفات أو ظواهر أخرى يقول بيير هنرى سيمون : «أن كلمة وجودية التى يجب أن نطلقها من

حيث معناها الاصلى على كل تفكير منهجى ينطلق من تحليل الوجود بحسب ما يتصوره الوجدان تحولت فجأة خلال عام ١٩٤٠ وما بعدها الى الدلالة

على اعنف حركة ادبية تميز بها العصر ، وهى الحركة التى تنزع الى تصور الوجود والى الاحساس به كعبث فاجع» (١)

ونستطيع القول كذلك بأن فكرة كيركجورد Kier Kegaard (١٨١٣ — ١٨٥٥) الفيلسوف الدانمركى الذى طالب باندماج الشخصية الانسانية فى الجماعة بحجة ان الفرد ليست له مقومات ذاتيه الا وسط الجماعة ، ثم جابريل مارسيل Gabrile Marcel الفيلسوف الفرنسى الذى طالب كذلك بتعميق الصلات بين الذات وبين سواها من الذوات الاخرى كانت هذه المقدمات الفلسفية مبهدة لسارتر الذى جعل البحث الفلسفى ينادى بفكرة «الستوط» سقوط الانسان فى العالم وانه قد القى فيه ، وكما سقط فيه سقطت عليه كذلك افكاره ، وعليه ان يحقق وجوده ويتعرف عن طريق الاحتكاك بما حوله وبالعالم الخارجى فيصنع صفاته .

وعلى ذلك فلا يوجد شيء خارج التفكير ولا شيء سابق عليه وسارتر يعطى للادراك حرية تامة مع اعطاء الالهية والنقل للواقع (٢) .

وقد وصل سارتر الى الاعتقاد بنفى الالهية وان الوجود يجب ان يخلى من اعتباره وجود الله L'existence de l'Homme exclut l'existence de Dieu

وامرار سارتر على ان الوجود يسبق الماهية يرجع الى رغبته فى تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذى يستبد بها ويطبقها ، والانسان يعى حريته حين ينزع نفسه من عادات وتقاليد المجتمع وهو فى هذه اللحظة يحدد موقفه الحاضر ، ويتخذ بأختياره طريق المستقبل بالتزام حرقه وحيال «موقف» Situation يشعر ازاءه بالقلق الذى يدفعه الى الالتزام «وهذا الالتزام طوعى لا قسرى فيه» .

وعند ما يكشف الانسان الملتزم ذاتيته أى يكشف وجوده الفردى يكون فى الوقت نفسه مكتسباً معه وجود الاخرين بمعنى اننا ندرك انفسنا فى مواجهة غيرنا ، وفى هذه الفكرة يرد الوجوديون على دعوى الماديين فى

(١) تاريخ الادب الفرنسى فى القرن العشرين — ترجمة نبيه صقر طبع

لبنان «عويدان» ص ٣٦٤

La Garde et Michard. Paris p. 593.

(٢)

زعمهم ان الوجودية تعمل على قطع كل صلة للأفراد بعضهم ببعض وعلى ذلك فالالتزام فى اصله فردى ولكنه يتحول تلقائيا ليصطبغ بلون جماعى . ونجد توضيحا لهذه الفكرة فى مسرحية سارتر «جلسة سرية Huis clos» فهى تقدم احدى دعائم فلسفة سارتر وهى ان الانسان هو «الوجود لذاته» .

وفى الوقت نفسه «الوجود للغير» Le pour outroi
اى ان الوجود لذاته لا يقوم وجوده الا بالغير ومع الغير مع ملاحظة ان الوجود كذلك لا يكون الا فرديا فأنا موجود قبل ماهيتى وانا اخلق صفاتى واعمالى .

وانا كذلك مجبر على ان اكون حرا ، فالانسان ليس شيئا آخر سوى حريته (١) Le persone n'est rienد فالحرية تقوم عند سارتر على ان الانسان هو الخالق المستمر لحريته وبالتالي لذاتيته ولعنة الانسان او لعنة وجوده هى الحرية لان هذه الحرية تدفعنى لان اعمل ما أشاء واقوله كذلك على ان اكون متحملا لمسئوليتى فيما اعمل اى ان الحرية ممارسة لانها تتم من خلال الموقف والانسان هو مستقبل الانسان ، والانسان هو المسئول ومقيد بمسئوليته وهنا مشكلة الحرية . . كما ان الصانع له تأثير على المادة كذلك الانسان له تأثيره على الواقع بواسطة العمل ، فالعمل الحقيقى هو ما يتحمل فيه وجوده أو موقفه ويتعدى هذا الموقف بالعمل فأعمالنا وافعالنا هى التى تحكم علينا «فالحرية تؤخذ كتيمة ونداء ، كينبوع لكل قieme ، فحتى العمل الفنى قيمته لكونه نداء» (٢)

وتبدو اثر هذه الفكرة فى مسرحية سارتر الذباب Les Mouehes حين يقول اورست لايكترا : اننى حريا اليكترا انقضت على الحرية انقضاض الصاعقة أو عند مايقول جوبيتر لاورست : وبعد ؟ أينفى ان أصفق اعجابا بالشياة التى فرق الجرب بينها وبين القطيع أو للابصر المحجوز فى حجرة ؟ .

اذكر يا اورست : انك كنت واحدة من تطيعى ترعى للعشب فى
حقلى وبين نعاجى ، وليست حريتك الا جريا يرعى جلدك الا منفى تحيط
بك اسواره — فيرد عليه اوريست : صدقت انها المنفى ، بل انه يفضل
حريته ويختارها لو تعارضت مع ارادة الله حين يقول اوريست. مخاطباً
جوبيتر «انت الله وانا حر» .

والوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ،
وحياة الوجودى لا تحكمها ولا تتدخل فيها اية سنة جبرية او قدريّة
Fatalisme اى عدم وجود سلطة خارج الذات ، والحرية الناتجة من ذلك
تعطى شعوراً بالقلق Angoisse تجاه المسئولية التى يتحملها الوجودى
وما تتبعه من التزام Engagement فالانسان مضطر لان يكون حراً وقد حكم
علينا بالحرية Nous sommes condamnés à être libres
مع ملاحظة ان الاعتراف بذاتية الانسان لا يعنى حبسه داخل اطار
ذاتيه بل هو ملتزم لنفسه وللآخرين كذلك يجب ملاحظة ان البحث عن
الذاتية لا يعنى وجود نزعه برجوازية .

وكذلك فان حرية الاختيار لا تعنى فوضوية فبالرغم من ان هذه الحرية
لا تشمل الافعال فقط ، بل تشمل العواطف والاحساس فانها ليست اختياراً
الى فقط لاننى بهذا الاختيار ادعو الآخرين ليتخذوا مثل قرارى الاختيارى .

وهذه الحرية الملتزمة ليست التزاماً يصنع فيه الفرد كل ما يجب ، لان
سارتر يعود فيطلب ان يسائل الوجودى نفسه ، ماذا لو تصرف الآخرون
مثلنى ، اى ان هناك مراعاة للآخرين فى حريتهم .

فهناك مسئولية ضخمة تلازم فعل الاختيار لاننى لا أختار — حين التزم
لذاتى فقط بل أختار لغيرى من الناس جميعاً لاننى قد اعطيت ما اخترته
قيمة معينة وامام هذه القيمة التى اخترتها كائننى اشير الى الجميع كى
ينبعوها .

فعندما أختار الخير الصالح لنفسى يكون صالحاً لغيرى ، وما دمت
ادعو الناس عن طريق اختيارى فكائننى تحملت مسئولية عن الآخرين بسبب
القلق والهم اللذين يصاحبان هذه المسئولية .
وعلى ذلك فالالتزام الفرد ليس تجاه نفسه بل تجاه البشر جميعاً ، سارتر
يحاول اقامة تقييم جديد للوجود ومنحة قيماً جديدة مع هدم كل ماسبق بناءً

على ان البناء الحياتى متصدع تماما ولن تجدى محاولات الترميم .
وتؤمن الفلسفة الوجودية بأن كل ماورثته الانسانية من مسائل عتائدية
انما هو ميراث لا جدوى منه بل انها مسائل تعوق حياة الفرد وتأخر تقدمه
فهى هنا تتفق مع الفكرة الماركسية ولكنها تختلف عنها فى الخطوة الثانية
فالوجودية قد وضعت ثقلها بجانب فردية الانسان بخلاف الماركسية .

وقد اعتبرت ان هذه الفردية هى مكونة المجتمع وهى اساس الفكر
ومنبع الابداع الفنى ، ولكن الواقعيين الاشتراكيين يلغون دور الفرد ويرون
ان ذاتيته لم تتكبد لانه كذات مفردة عاطل من اية قوة مجرد من كل قدرة
لكن تجمعهم مع تجمع الذوات الاخرى يعطيه قوة تكيف الحياة وتدفعها
الى الامام .

ولذلك فهى تجعل الفرد قطرة ذائبة فى بحر المجتمع الذى يكون الصورة
— المتكاملة لوجوده ،

كذلك تختلف الوجودية عن الواقعية الاشتراكية فى فلسفة الحرية
الفردية فاذا كانت الوجودية تثق وتعتقد فى حرية الانسان ، فان الواقعية
الاشتراكية حددت هذه الحرية للطبقات العاملة فقط ، ثم عادت وسحبت
هذه الحرية عن طريق اشتراطها على هذه الطبقات من الموافقة على رأى
الغلبية اى الحزب .

اما الفلسفة الوجودية فتطلب ان يواجه الانسان نفسه حتى يتحقق
وجوده وهو يلتزم تجاه ذاته وتجاه الآخرين ، وتنبه هذه الفلسفة الى ان
الالتزام له اتجاهان ، اتجاه سلبي واتجاه ايجابى والاول يتضح فى
الخضوع للاملاء الذى يفرضه الآخرون على الذات فيحقق ذاته عن طريق
الذوب فى المجموع وعلى ذلك فهو جبان « L'âche » وسوف يفقد حرية فى
النهاية ، ويتحول من موجود لذاته الى موجود فى ذاته .

الوجود فى ذاته L'être pour soi

الوجود لذاته L'être en soi

والاتجاه الثانى التزام ايجابى ينتج عن الرضى لاية احكام سابقة
وعليه فلنواجه الحياة بأنفسنا من غير معاونة خارجية رافضين لكل المثل
الجاهزة .

وسارتير يرفض الوجودية الفردية المعزولة ، لانه ما دامت الذات

منغمسة في الموقف وما دام وجود الآخرين يمثل المرأة التي يرى المرء نفسه فيها فلا بد ان يجد الانسان له دورا في اطار المجتمع وما دام هذا العصر هو عصر الثورات فالوجودية تستلزم المشاركة لا الانغلاق والمساهمة لا الانعزال .

وليست الوجودية كما يتهمةا اعداؤها فلسفة تشاؤمية لانها كما يرى سارتر تحت الانسان على العمل ومشاركة الآخرين وترى هذا العمل أمل الانسان الوحيد وترى في حثها على هذه المشاركة ان خطأ الفعل خير من براءة اللافعل ..

فالالتزام يقوم على تحديد علاقة الانسان بالآخرين مع ملاحظة ان هذا التحديد تفسه مجموعة من القيود تقلل من مجال هذا الاختيار فالانسان مثلا لا يختار مولده ولا أسرته ولا بيئته ، ولكن هناك التزاما في موقف يتبعه ادراك واع لكثير من القيم الانسانية والاجتماعية ثم يتجاوز المرء هذا الموقف ليعمل على تغييره الى ما هو أفضل .

ولن يثبت هذا الوعي بتلك القيم الا اذا شارك المرء طبقته ومجتمعهم فتآزر مع الجهود التي يبذلها نظراؤه . فالوجودية لا تؤمن بالانطواء على الذات واذا عمل المرء على تحقيق ذاتيته منفردا فهي تسميه متعزدا والتبرد تصرف غير انساني .

فالللسفة الوجودية تبدأ برفض الفلسفات التجريدية العقلية وترى أن منهجها هو الوجود المحقق داخل الموجودات .

ولقد كانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية تدعو الى زعزعة الكثير من القيم المتوازنة ولم يجد كثير من الفنانين والفلاسفة معنى لكل الضحايا التي راحت من البشر في هذه الحرب وباسم قيم كذاك ، وخلصوا من ذلك الى انه لا بد ان تلك القيم قد عجزت عن تقييد ذلك الوحش الذي ابتلع كل القيم والمثل .

فجاءت الفلسفة الوجودية تقول انها ليست دعوة جديدة ، بل انها تؤكد واقعا وصل اليه البشر وانها تلخص دعوتها في الانكار لكل الموروثات الروحية والاخلاقية ، وترى ان الانسان هو الموجود الذي عليه تحمل مسؤوليته كما ان عليه ان يجعل سلوكه في اطار مصالحه المتشابكة مع

مصالح الآخرين وتدرى كذلك ان الفعل هو طريق الانسان لتحديد مسار هذا السلوك .

والادب الوجودى نموذج للقلق الوجودى الذى يملأ جوانب النفس الانسانية بعد ان تنخلص من جميع التركيبات الاجتماعية المتوارثة من عقائد وتقاليد ، وعلى هذه النفس الانسانية ان تسهر غور ذاتها لتستمد قوة حتى تستطيع مواجهة العالم .

وقد جعل سارتر من انبه ادب التزام لموقف (situation) وهذا الموقف اخلاقى واجتماعى تجاه اى حدث سواء كان هذا الحدث فرديا أو اجتماعيا اى ان القيمة الاخلاقية والاجتماعية فى الادب هى فى الدرجة الاولى ثم تلى القيمة الفنية والجمالية .

وفى الوقت نفسه فان هذا الادب الملتزم يجعل مجاله الواقع ، فمن وجهة نظره ان الوجودية واقع لا قيمة له مع الوجود صراحة فى اصدار حكم على موقف مع اشتراط حرية هذا الحكم وصدوره عن تقدير شخصى ذاتى .

غير ان المتشيعين للفكر الماركسى يعارضون سارتر فى مفهومه الالتزامى ويرون ان هذه الحرية الفردية ضارة ، ويجب ان يكون الالتزام جماعيا اى خاضعا لارادة الجمهور فيقول محمود أمين العالم : « بعد الفلسفة الوجودية نكوصا بحضارتنا الانسانية لان الحضارة الانسانية — كما نعرفها — هى جهودنا الجماعية الواعية التى نتعرف بها على الضرورات ، المادية ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وان نواجهها لخدمة الانسان ، والوجودية دعوة الى التفكك والتشتت والتحلل فى وحدة جهودنا الحضارية المتآزة ... وعلى هذا فان ما ينادى به المذهب الوجودى من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة انما هو فى الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل وكبت كل حرية ، فالفعل الانسانى والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلتان مع واقع مادى حى ولهما قوانينهما التى لا تحد من فاعليتهما ، لان الاطلاق اغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية ودعوة الى التسلط وسلب الآخرين حرياتهم وقدرتهم على الفعل السوى المتكامل» (١) .

(١) فى الثقافة المصرية: بيروت ص ١٠٠

ولعلنا نلاحظ ان الكاتب قد نسى أو تناسى ان سارتر كما سبق قد حدد الحرية بأنها لا تتعدى حرية الآخرين وان ذات الوجودى متصلة بذوات الآخرين .

والادب الوجودى يهتم لذلك بالسلوك الفردى لا للبطلية لأنها لا معنى لها فى هذه الفلسفة وسارتر يطلب من الكاتب أن يتحمل مسئوليته ويرى ان الكتاب البرجوازيين قد أصبحوا مغرورون باللامسئولية . ويرى ان المسئولية تلزم الكاتب اتجاهها نحو الاحداث والا انغمس فيها.

Tous Les écrivains d'origine bourgeoise ont connu La tentation de l'irresponsabilité :
depuis un siècle elle est de tradition dans la carrière de lettres(1)

والالتزام فى رأى سارتر هو اتخاذ رأى الاحداث التى يعيشها الكاتب على شريطه احتفاظه بحريته الفردية فى الوقت نفسه اى ان التزامه تحيطه أخلاقية تمتد حتى تصل الى جميع المسئوليات البشرية عموماً .

فما للالتزام قائم على فكر واع غائص داخل أوضاع الفرد أو أوضاع المجتمع مع اختلاف نوعية الالتزام ومساره لدى كل فنان وترى دوريس نسج ان مشكلة الالتزام تتحدد فى مفهومها فى أن الكاتب يجب أن يخضع بإرادته الفردية لإرادة المجموع الذى يعيش فيه مع ملاحظة ان هذا الاستسلام لإرادة المجموع يجب الا يكون كاملاً فعليه ان يصدر حكمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها وهى فى الوقت نفسه تهاجم ادب سارتر وكامو لما يحتويه من عناصر اليأس وتراه مجرد هروب الى حالة من البراءة المصطنعة وفى الحقيقة نجد ابطال سارتر يمانون من الصراع بين الوجود والعدم ويمانون من الشعور بالعبث وهم دائماً فى خطر ابتداء من روكانتين فى الغثيان الذى يفقد كل ثقة بما حوله الى ماثيو فى دروب الحرية حيث يتباضل للوصول الى نفسه وهو يعرفان سبيلها هو حرته فقط الى أورست فى الذباب حيث تحمل مسئوليته ورفض الشعور بالندم الى جارسان فى الجلسة السرية .

(1) Situation. P.G.

حيث يتقلص ويتلاشى وجوده أمام الآخرين الذين هم الجحيم بالنسبة له الى هوجو في الايدي القذرة حيث يصر على الاعتزاز بحريته وسط صراعه مع غيره .

والادب الوجودي يسمى كذلك بادب المواقف باعتبار ان الكاتب يقوم بتحديد موقفه بالنسبة لمشكلات عصره ، واستكشاف الموقف لا يحقق وجود الكاتب ، بل لابد لكى يتحقق وجوده من الصراع الذى يلتزم فيه بالمسائل التى تعتمل فى عصر مثيرة للقلق ، وبناء على وعيه الذاتى يتحتم عليه الاشتراك فى مشكلات مجتمعه فهو يصور العالم الذى يحيط به من كل زاوية واضعا فى مخيلته العمل على تطوير هذا العالم .

وبناء على هذا الفهم الالتزامى يصبح تصوير الكاتب لهذا العالم الذى نعيش فيه هو رسالته التى لا قيمة فيها لاي جمال شكلى يخلو من مضمون اجتماعى قائم على ركيزة الالتزام .

فسارتر يرى انه حيث توجد مظالم فالكتاب مسئولون عنها وعليهم ان يسموا الشئ باسمه لان هذه حتمية توجد الشئ المسمى وتحيله الى حقيقة او كما يقول يجب ان تسمى الهرهرا ويضرب مثالا لذلك باضطهاد الزوج فى امريكا ويرى ان هذه القضية ميتة مالم تحيا على ريشة الكتاب الذين عليهم ان يكتبوا عنها .

كذلك نلاحظ ان التزام سارتر السياسى لا صلة له بالتزام الواقعيين الاشتراكيين لان التزامه التزام بمشروعات ذاتية فى السياسة وفى الحياة الاجتماعية اى التزام فردى اما اصحاب الواقعية الاشتراكية فالتزامهم مشروط بكل ما يراه الحزب الشيوعى والارتباط بسياسة محددة ارتباطا تاما اى التزام ياتى مع الخارج .

كذلك فهو يخالف اصحاب الواقعية النقدية المكتفية بتصوير شقاء الانسان المعاصر ، يخالفهم سارتر لانه رى ان الحيدة مستحيلة فى الفن ، لان الفنان حين يكشف العالم ويدركه ويرى ما فيه من شقاء او مظالم فسوف يدفعه ذلك الى الثورة على تلك المظالم والعمل على تغييرها .

فالادب فى الفلسفة الوجودية تعبير عن الجوهر السياسى والجوهر الفلسفى وفى الوقت نفسه نجد التفسير السياسى والتفسير الاجتماعى يؤديان الى الجوهر الوجودى الذى يتجاوب مع الادب ضد المجتمع

البرجوازي وهو يقف مع كل الطبقات العاملة ، ولذلك نجد سارتر ينتقد كتاب القرن التاسع عشر لانهم لم يقفوا بجانب قضية العمال ولذلك فهو يعلن أسفه لموقف بلزاك من اللامبالاة التي أظهرها تجاه عام ١٨٠٨ وهي ايام الثورات التي استقطبت الكثير من ملوك أوروبا ، وكذلك يعيب شعور الخوف الذي أظهره فلوبيير بل انه يرى فلوبيير وبلزاك مسئولين عن حوادث الارهاب التي حدثت في اثناء حكومة الكومونة ، «العمال» التي حكمت باريس من ١٨ مارس ١٨٧١ الى ٢٨ مايو من السنة نفسها لانهما لم يكتبتا شيئا لمنع ذلك القمع فهو يعتبر أن الكاتب لم يقف من عصره . بل انه يطلب من الكاتب على حد تعبيره ان «يعانق عصره» لانه صنع من أجله ومنع هو كذلك من أجله .

Elle est Faite Pour Lui et il est Fait Pour elle. P. 12.

وفلسفة الفن في الفكر الوجودي ايضا تبدأ برفض المعتقد الماركسي الذي يجعل الفكر مجرد انعكاس للمادة ، ومن إن البنية العليا للمجتمع وليدة البنية الدنيا فيه ويرى الوجوديون ان ذلك تناقض واضح ، فإذا كانت الذات مجرد انعكاس للبيئة الدنيا فكانها قد الغيت ولا معنى بعد ذلك ان يطلب الى هذه الذات ان تقوم بالغاء وجودها من اجل ان تصير موضوعية فلا يمكن ان يعامل الانسان على انه شيء من الاشياء .

الوجودية انسانية بمعنى أن الانسان خارج ذاته دائما ، ومتجاوز لها دائما ، والعلاقة بين تجاوز الذات وبين الذاتية هي ما يسميها سارتر بالانسانية أو الهيومانية الوجودية .

فالفكر الوجودي يعمل على تحقيق قيم يتجاوزها محققا دائما مع الوعي بحريته التي سبق الحسنيث عنها والتي تعني استقلال الفكر أي وجود حرية ايجابية تعمل على تغيير الموقف ، وممول هذه الحرية هو الفرد الذي يتمتع بوجود حقيقي على اعتبار ان الوجود الحقيقي خاص بالانسان لان الاشياء لا وجود لها الا بالادراك والانسان هو القادر على القيام بهذه العملية الادراكية فبوعيه الذاتي ومشاركته الآخرين يجعل موقفه الانساني ذا قيمة .

وعلى ذلك فالكاتب بوعيه بذاته يتحقق الوجود الذي يتكشف عن طريق المواقف مع التزامه في الوقت نفسه بمشكلات العصر ، فعمله وعي مقنن

بفترة زمنية يستكشف فيها العالم ويعيد صياغته من جديد .
 فجوهر العلاقات الانسانية هو الصراع وليس هو التعاون الا اذ
 خلا المجتمع من الطبقات ، وان أمل الانسانية انما هو فى هذا المجتمع
 الخلو من الطبقات وعلى ذلك فالبرجوازية التى تستغل الانسان آخذة فى
 الانهيار والتمزق لانها نموذج لمأساة البشر وتأخرهم وان طبقة العمال هم
 أمل الانسانية وامل المستقبل .
 والكاتب حين يسخر قلمه وفنه ليصنع به اشياء تافهة او لمجرد الزينة
 فهو بذلك العمل كانه يشير الينا ان هناك أزمة فى الكتابه .
 وهذه الازمة ليست فى الكتابة فقط بل فى المجتمع كذلك بل ربما انها
 «اشارة ودليل على ان الطبقات الحاكمة قد حولته دون ان يشك اطلاقا نحو
 نشاط متروك مزخرف خوفا من تقوية الصفوف الثورية» (١)
 ولذلك خسارتر يرى ان «الكتب فى «موقف» فى عصره وان لكل كلمة
 صداها ودويها ولكل صمت أيضا» (٢)
 ويقصد خسارتر بالموقف تلك العلاقة النابضة بين الانسان وبين بيئته .
 وبينه وبين الآخرين فى زمان ومكان محدد .
 فالموقف مكون من لحظة استكشاف الانسان لما حوله وبجاوله تجاوز
 ما يواجهه حريته اى المشروع الفردى والموانع او الوسائل التى تساعده
 يؤلفان ما يسمى الموقف .
 فالكاتب او الفنان ليس منطويا على نفسه ، بل انه منفتح على الآخرين .
 داخل وحدة معهم لا تنفصم ، وموقفه الادبى له هدف ودلالة .
 نحو هذا العالم المتوحد ، والكاتب فى هذا الصراع الذى يشارك فيه
 مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعى كامل يصور فيه
 هذا العالم المنعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .
 وفى الوقت نفسه فان طلب الالتزام من الكاتب ينبغى الا يجعلنا ننسى
 الادب كفن اننى اذكر بأن تأثير «الالتزام» فى الادب» الملتزم ينبغى

(1) Situation. P. 12

(2) P. 13.

الا ينسينا «الادب» فى اى حال من الاحوال ، وبأن شياغلنا يجب أن يكون خدمة الادب بعناصر دم جديد ، وفى الوقت نفسه يخدم الجماعة حين يعطيها الادب الذى يناسبها» (١) .

وفى الفصل الذى عقده سارتر لمناقشة فكرة تأميم الادب لاحظ ان الادب يعانى عدة اخطار يهدده ، حين أصبحت السلطات الرسمية والصحف وكثير من الدوائر المتسلطة على الادارة تهتم بالادب باعتباره قوة نستطيع تسخيرها لخدمة مصالحها .

ويرى سارتر ان هذه كُطُورة يجب التنبيه اليها حتى لا تقع فى الخلط بين التزام الادب وتأميم الادب ، واننا يجب الا نفهم الالتزام على هذا المعنى والا تحقق ما يتهمة به خصومه من أنه يريد اغتيال الادب تحت دعوى الالتزام .

فسارتر يؤكد انه (بدون شك ، عمل الكاتب حادثة اجتماعية ، والكاتب نفسه قبل ان يبدأ بأمسك القلم للكتابة ، يكون مقتنعا اشد الاقتناع واعمقه بأن واجبه الاساسى ، وغرضه من الكتابة ، انما هو تحمله لمسئوليته وأنه يكون مسئولاً لكل المسئولية عن جميع الامور ، عن الحروب الخاسرة ، وحروب كاسية عن التمرد ، عن الردع ، عن التمتع . وعلى ذلك فانه يكون متواطئاً مع الطغاة ، اذا هو لم يقف طبيعياً مع المظلومين ، وذلك ليس بكونه ابداً وفقط كاتباً ، بل لكونه انساناً ، وهذه المسئولية واجب عليه ان يعيشها ويعيها» (١)

بل انه يطالب الكاتب ان يشق الطريق ليخلق الحاجات نحو الحرية والعدالة وان يرفض بشدة حشده فى عجلة السلطات لتحول الى آلة تخدم مصالحها .

يقول سارتر «عمل الكاتب ان يخلق الحاجة الى العدالة والى الحرية والى التكافل — فعليه بذل سعيه وجهده لارضاء هذه الحاجات بواسطة اعماله الفنية المتلاحقة والمتتالية» (٢)

(1) Situation. P ٢0

(2) Situatuin P. 51

وينفى سارتر عن «التزامه» تهمة الماركسية أو المذهبية التى تعنى الواقعية الاشتراكية ، ويرد على من كتب اليه ان كنت تريد الالتزام ، فماذا تنتظر حتى تنتسب الى الحزب الشيوعى ؟ فيرد على تساؤل ذوى النفوس العدائية كما يسميهم حين يقولون : ما الحكاية ؟ وما الامر ؟ الادب الملتزم حسنا هذه هى الواقعية الاشتراكية بأنهم لا يستطيعون فهم منحاه الالتزامى .

واذا كنا قد طالعنا نموذج الالتزام فى فكر سارتر فسنعرض الآن لرؤية هذه الفلسفة عند البيركامو Albert Camus باعتباره ممثلا الوجه الاخر للفكر الوجودى وتتركز فلسفته فى التمرد على الحياة ، وعلى ركيزة اللامعقول والثورة ، وكما يرى ان التمرد هو احتجاج ضد كثير من المظالم ، ضد البعث ، وهذا التمرد عار فى الوقت نفسه من فكرة الانتقام ، ومحور هذه الفلسفة يتبع من اسطور سيزيف المعروفة .

وهو يبنى منها فلسفة لعبثية الحياة ، فهى عبث لا طائل وراءه ، واننا ملقون فى هذا الكون بلا هدف واننا ضائعون ، نجد ونعمل ونعيش فى وجود عبث لا يحقق غاية ، وكلما حاول الانسان حل هذا اللغز ، لغز الحياة وهدفيتها اضاع حياته وما وصل ، فهو يعيش مجبرا كسزيف يعمل بلا هدف وقد طبق هذه الفلسفة فى اعماله الادبية المختلفة ففى الغريب نجد بطلها يذهب يوم وفاة امه الى الشاطئ مع صديقة له ويتعمد شعوره نحو امه ثم يقتل بلا ادنى سبب ولا احساس ف هناك نوع من الازدراء للمسلّمات الاجتماعية ، الفكرة نفسها نجدها فى مسرحية كاليجولا Caligula التى كتبها ١٩٤٢ وسوء تفاهم Le Malentendu التى كتبها ١٩٤٤ واستمر التطور المحسوس فى منهجه فى المسرح والفن حتى تبلور «الطاغوتون» التى كتبها ١٩٤٧ ونجد أن كلمات الانسان اللامعقول والتمرد ، والحرية ، لها رنين خاص تحت ريشة كامو .

وهو يتساءل هل هذه الحياة تساوى أن يعيشها الانسان ، وانه

لا يوجد سبب عميق للحياة ، ولا معنى لهذه الحركات والمعاداة اليومية الرتيبة التى نقوم بها نحن البشر لقد بدأت «الديكورات» تنهار وراح ينمو الشعور باللامعقول ، لا فائدة للعذاب ، رتابة الايام الحياة كلها تمر فى نغمه واحدة ، والطريق يتتابع بسهولة فى معظم الوقت ، هذا الاستكشاف يولد الشعور بالحرية وبغربة الطبيعة ، ويملا العدواة للعالم ومعاداة الحياة كل يوم بدون بهجة ، ايام متتابعة بغباء ، واخيرا او بالتأكيد على وجه الخصوص ، الموت الذى هو بداية المغامرة التى تنبئ وتظهر لنا ذلك «اللامعقول» وتحت الضوء الميت لهذا الملل يظهر عدم الفائدة .

ان استكشاف الانسان للامعقول يسمح له ان يجعله يرى كل شيء . ينظرة جيدة ، وهو حر بعمق ابتداء من اللحظة التى يعرف فيها بوضوح حالته وانه بدون امل وبدون يوم تال .

وكامو فى كتابته عن «اللامعقول» بتفهم عدم جدوى مجهوداته التى لا امل لها سيزيف جعل نفسه اعلى مما يستحق اعلى من الالهة الذين فكروا بانه لا يوجد عقاب اكثر فظاعة من العمل الذى لا فائدة منه وبذون امل % ولكنه فى الوقت نفسه حين ينزل الى «السهل» يشعر بالتمرد والحرية وان اساس عظمته هو الكفاح .

اى ان كامو يعود فيرى انه بالكفاح يستطيع المراء استخلاص السعادة الوحيدة التى يمكن وصول الانسان اليها وان كان كامو يكاد يصل الى الاعتقاد بالسلبية تجاه موقفه من الحياة فابطاله دائما مزوَّقن ضائعون . اما موقفه الفنى فهو يتبلور فى فلسفته الفنية التى يرى فى اطارها ان الفن ليس مجرد تمتع انفرادى ، بل وسيلة فعالة نحو تحريك الغالبية العظمى من البشر وهو يفرض على الفنان رفض عزلته .

يقف كامو ضد الواقعية الاشتراكية لانه يرى ان الادب اختيار فحين تصور الحياة نجعلها فى فننا صورة طبق الاصل فذلك لا يمكن ان يسمى ادبا .

ويرى كامو ان المشكلة القديمة والجديدة للان هى التخطيط بين الشكل والمضمون يدعو الى القيام توازن بينهما وان الخلق الفنى يستحيل اذا فقد هذا التوازن ، هو فى الوقت نفسه يتخذ موقفا وسطا بين الجمالية حيث لا يمكن ان يتخلى الفن عن الجمالية ، وبين دورة مكانته فى الجماعة التى

لا يستطيع وليس في مقدوره ان يقتلع ذاته منها او يقيم بينها وبينه اية حواجز .

ان مهمة الكاتب في رؤية تتلخص في خدمته الحقيقية وكذلك في خدمة الحرية .

ان كامو يتصور ان هناك توترا يعانیه الفنان المعاصر ، ويرى انه حين يقع الفن في دائرة التمرد او التوتر الناتج عن العلاقة بين الفرد والمجتمع او بين التاريخ والانسان فان الفن لا يقوم بعملية رفض مطلقة للواقع بل هو يعمل على اختيار بعض الجوانب التي يقوم بإبرازها واعطاها قيمة واحدة .

ان كل انتاج روائي في فلسفة «كامو» يخضع لعملية اختيار ، وعليه تجاوز الواقع .

وعلى ذلك فكل انتاج أو نشاط غني يأخذ طابع الإبداع الانساني الذي يقوم على تشكيل الأشياء على صورة انسانية ، وراء الفنان في نفس الوقت ملتزم بما ينتجه أو يبدعه وانه مندمج فيه تماما .

كذلك يرى أن الفن يبرز الطبيعة ويحملها ويعطى المحتوى أهمية وقيمة كما يلاحظ كامو ان هذه القيمة غير متوقرة في الطبيعة ولكن الفنان يحسها ويحاول السيطرة عليها .

ومن مضمون فلسفة التمرد التي اعتنقها كامو يخرج بمقولة أن الانسان يجب ان يرفض اسرية العالم له ولذلك فولجب على الانسان ان يتمرد على هذا العالم ، وعليه ان يتخلص من الضرورة في الطبيعة . ولعل اهم مايراه كامو في فلسفته الفنية انه يرفض هروب الفن الى موضوعات تبعد عن تجارب الناس .

في فلسفة التمرد التي اعتنقها «كامو» فيما يسميه يرى في اطارها انه هو نفسه تعبير عن الروح التمرد ويستشهد بقوله نيتشه «الفنان لا يرضى بالواقع» ويقول : " ان هذا حقيقي ويذكرنا بأن تاريخ الفن يؤكد كره كل المصلحين للفن ويذكرنا بافلاطون الذي طرد الشعراء من مدينته كما سبق .

ونستطيع القول ان كامو يبالغ في فلسفة التمردية والتي يريد عكس نتائجها في دائرة الفن فهو يختار التمرد الميتافيزيقي الذي يتمرد فيه ضد

جميع المواقف والموضوعات والمسلمات الانسانية ، تمرد محتج على وضع الانسان فى هذا الكون وهو لذلك يضغط على ضرورة تأكيد الذاتية نحو كل عوامل اليأس والموت على مستوى الانسانية الشامل الاعم .

ولكن كامو فى الوقت نفسه لا يجب ان يكون ممن يوصفون بالمذهبية او الخشوع لها فى فلسفة الفن ، بل انه يؤمن بالالتزام الفردى النابع من ذاته والذي هو محصلة اعتقاده بان الفن سامق الارتفاع وهو لابد لذلك من ان يخدم شيئاً .

واذا رجعنا الى الكلمة التى القاها فى «استكلم» ساعة تسلمه جائزة نوبل للاداب والتى يوضح فيها دور الكاتب والفن فى الحياة فاننا نجده يؤكد انه وضع فنه فى مستوى الجميع ، وليس فوق الجميع وان الفن من وجهة نظرة ليس مجرد متعة فردية بل انه وسيلة جادة وذات ابرفعال من اجل تحريك الغالبية العظمى من الناس حين يقدم الفن اليهم صورة محددة عن الالام المشتركة والقضايا التى تههمهم وهو لذلك لا يفرص على الفنان بل وبجب الا ينغزل لذاته بل هو خاضع للحقيقة الاكثر عالمية وانتسارا .

الفرق بين الالتزام الوجودى والالتزام الماركسى

اذا نحن القينا نظرية مقارنة تضيف الى ماسبق من فرق بين فلسفة الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين وبين الوجوديين مع ملاحظة اننا نقصد على الاخص سارتر الذى قطن للمذهب فى نظريته الاتزامية ، فاننا نجد ان الالتزام لدى سارتر التزام فردى يوجد ذاتيا وينتهى ذاتيا بخلاف الواقعيين والسبب هو نقطة البدء فى الفكر نفسه فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ احساسه ومعتقداته وافكاره وانه يتغير تبعا لما بطرا على هذا الواقع من تغيير يساهم هو فى قدر منه اما الوجودية فتعجل نقطة بدئها الذات ، وان تصرف هذه الذات تصرف ذاتى تكفى مشيئتها بارادتها الخاصة . كذلك يختلفون فى مفهوم الحرية فالاشتراكية تؤمن بان الحرية قضائية اجتماعية لن تتم الا فى تقويض الانظمة الرأسمالية والبورجوازية بينما يراها سارتر مشكلة فردانية لا صلة لها بأى وضع اقتصادى والفرد يملك حرية التصرف بمجرد اختيار الموقف وان امامه الكثير

من الفرص التي يحقق فيها حريته عن طريق «الفعل» فعلية الا يفقد ذاتيته في العدم في تيار الآخرين حتى لا يذوب فيهم وفيه بل انه بفعله متميز عنهم وليس صورة تطابق الاصل ان جاز التعبير .

نتيجة لاختلاف النظرة نحو مفهوم المجتمع والفرد اختلفت النظرة لمعنى الالتزام لدى الجانبين فسارتر يراه مرديا والآخرين يعتبرونه جمعيا حتميا . ومع ذلك فنستطيع القول ان الاخطار الفنية التي تواجهه حتمية الالتزام لا نجدها عند فلسفة سارتر الالتزامية حيث لا تتعرض فكرته للمزلق التي تتعرض لها الواقعية الاشتراكية .

الفصل الرابع

النقد الأدبي وفلسفة الالتزام

- تحديد مسرات النقد تجاه الالتزام
- أهمية الفن في التضامن مع المجتمع
- الشعر وعلاقته بالمسئولية
- الكتاب في المجتمع الاشتراكي والابداع الفني
- تصوير الواقع وعلاقته بفردية الفنان
- الفنان والمبادئ الضرورية لثقافته الفنية
- الشكل والمضمون وأيهما له الأهمية
- فكرة «النزوع» كمطلق فلسفي
- نقد الواقعية الاشتراكية .
- النقد الادبي والفلسفة الوجودية
- سارتر ومهمة الكاتب
- مناقشة حول اخراج الشعر من دائرة الالتزام
- مجالات التطبيق في الادب الوجودي لمعنى الالتزام

«النقد الأدبي وفكرة الالتزام»

فى هذا فصل نعرض للنقد الادبى للاعمال الفنية المتواجبة مع فلسفة الالتزام التى سبق عرضها فى الفصل السابق وبناء على المنهج النقدي لدى مختلف الداعين الى الالتزام نرى ان هذا النقد الذى سيطالعنا فى الصفحات التالية يؤكد ضرورة خضوع الفنانين ومنتجى الادب للفلسفة الرامية الى التزام الفنان بقضايا عصره ومشكلات أمته وان يساهم بقلمه فى المشاركة الجادة لها .

ولعل أول ما يلحظ فى هذا المنحنى ان هناك اتهامات لهذا المذهب النقدي تتبلور فى الادعاء بأن هذه الفلسفة وخاصة فى الفكر الماركسي ستحد من حرية الفنان وتقوقعه فى اطار ضيق وتحرمه من حرية الإبداع الفنى .

ولما كان الماركسيون هم أول المتحمسين لفكرة الالتزام فأننا نعرض لمنهجهم النقدي مع ابداء الراى حول هذا المنهج من وجهة نظر النقد المعاصر والذى يخالفهم فى أصول هذا النقد والسير فى دروبه .

فالنقد الادبى من وجهة النظر الماركسية ينبغى ان تكون دعوة الفنان ليكون انتاجه الفنى شعرا ومسرحا وقصة — طريقا لعرض وجهة نظره الضيقة ، او يكون ذلك ممثلا لاي ضغط سياسى يخضع له الفنان .

فالقول بأن هناك ضغطا سياسيا على الفن السوفيتى قول مردود لأن الفنان عضو قائد فى جماعة «انه موجه جماهيرى» انه هو نفسه رجل سياسة .

وان كانوا يعودون فيقولون : «ثمة مطالب ثقيلة تطلب من شخصية الفنان فى الاتحاد السوفيتى ايدىولوجيا وأخلاقيات وقت واحد ينبغى للفنان ان يتمتع بمعرفة واسعة وان يزيد هذه المعرفة بصورة مستمرة اذا كان يريد

ان يفهم بصورة صحيحة ما تنطوى عليه الواقعية الاشتراكية من عمليات
تطورية معقدة متعددة الاشكال ان الفنان عرضة لنظر الجماهير والشعب
يحكم على آثاره والشعب قاض مصيب عادل» (١) بل انهم يدعون ان
الفنان فى المجتمع الرأسمالى لا يتمتع بحريته وان الفن فى المجتمع الرأسمالى
مجرد سلعة تخدم مصالح الرأسماليين . فالتطبيق الذى تسيطر على وسائل
الانتاج المادى تسيطر فى الوقت نفسه على وسائل الانتاج الفكرى .
فليس هناك عمل ادبى او فنى يمكن ان يفلت من النفوذ والسلطان الاجتماعى
فان الرأسمالية الاوربية استبعدت الفنان استبعادا اشد خناقا من كل ما عرف
فى عهود الظلم السابقة عليها .

لقد أصبحت الاعمال الفنية فى الواقع سلعة تتحدد قيمتها بنسبة
التوفيق فى عملية البيع وهذا التوفيق لا يقوم الا على التقدير والوساطة
الرأسمالية التى يملكها «الناثرون» ومديرو المسارح ومعارض الفن» .
وهو لا يقوم كذلك الا على مجازاة الفنان للاراء والاذواق التى يفرضها
اعضاء اركان حرب النقد البرجوازي على الجمهور فالفنان الذى يظن نفسه
حرا ، انما يوهم نفسه بذلك ولا بد له من الغلبة على حريته لينالها ان الطبقة
الحاكمة تعتقد الادب والفن حكرا لها» (٢)

ومن الملاحظ ان الكتاب الذين يدينون بالواقعية الاشتراكية يرون انهم
لا بد من انحيازهم الى جانب السلطة وان الفنان يحقق سعادته وادبه
بالتضامن التام مع الحزب ومع العمال ويرى نفسه مجرد عامل فى مجال
الفن والادب .

بل لا يجد حرجا فى قيام الحزب بالتدخل فى عمله الفنى وتصحيحه
وتعديله بما يلائم ظروف الحزب وكما يقول آرثر ميللر «الكاتب فى الاتحاد
السوفيتى يمتلكه الدولة ويجب عليه ان يقدم حسايا لها» (الهلل مارنس سنة
١٩٧٠) .

ونذكر بهذه المناسبة قول لينين : «فى جمهورية العمال والفلاحين

(١) ف.م. زيمكو — مجلة فوكس ص ٤٤

(٢) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ١٣٩

السوفيت ينبغي ان يكون تنظيم الامور كلها من ناحية الفن على وجه الخصوص مفعما بروح تضال البروليتاريا الطبقي من أجل تحقيق أهداف ديكتاتوريتها بتجاح من أجل اسقاط البرجوازية من أجل القضاء على الطبقات ومن أجل ازالة كل استعباد للانسان من قبل الانسان» (١)
ومع اعتراف النقد الماركسي بأهمية الشعر في المجتمع فانهم يحاولون ربطه بقيودهم . . .

ويرى كيرنيشفسكي ان «الفن أو بالأحرى والشعر وحده ما دامت بقية الفنون الاخرى ضئيلة الاثر في هذا الصدد — يقدم الى جماهير القراء قذرا كبيرا من المعلومات والمعازف واهم من ذلك فان الشعر يسيطر النظريات التي فرغ العلم من بحثها واثباتها ويجعلها مقبولة مألوفة وهما تتجلى أهمية الشعر في سبيل الحياة . . ان أهمية الفن الاساسية — تأييد هذا النظام الاجتماعي لأنه حق ومحاربة ذلك النظام لأنه باطل» (٢)

ومع ذلك فيصر الماركسيون على الزعم ثانية بأن الواقعية الاشتراكية تعنى حرية الفنان فيقول ايفان انسيموف «ومى الموقف التاريخي الذي يسود العالم اليوم لا يبدو من قبل التزييف ان ممثلي الادب الاشتراكي هم أولئك الذين يدافعون عن فردية الفنان ولا قيمة لذلك الهراء الذي يؤكد أن فردية الفنان ليس لها أهمية في الواقعية الاشتراكية بحجة ان الواقعية الاشتراكية «ادب احصاءات» وهي لذلك تقتضى ضياع ذاتية الفرد وتؤدي الى المساواة العامة .

فان كل من يستطيع ان يحلل بصورة موضوعية الموقف الادبي المعاصر لابد من ان يصل الى النتيجة التي تؤكد ان في العالم الاشتراكي فقط يمكن ان تحظى فردية الفنان بتأييد وافر بينما يهددها المجتمع البرجوازي المعاصر بفرديته المهزوزة» (٣)

(١) في الثقافة والثورة الثقافية موسكو ١٩٦٨ ص ١٤٦ ، ص ١٤٨ .

(٢) ج. ف. بلخانوف «الادب بين المثالية والواقعية ترجمة حامد أحمد

بيروت ١٩٥٦ ص ٧ .

(٣) ايفان أنسيموف «بين الاشتراكية والبرجوازية» الاداب اغسطس .

١٩٦٥ ترجمة كمال عطية ص ٤٢

ويرى الكاتب أنه في ظل الظروف الاشتراكية يتكلم الإنسان من الحرية الخالصة للإبداع الفني ولكنه يعود في الوقت نفسه فيرى ان الحرية لا يمكن الوصول اليها بدون الزام وان الكاتب حين لا ينعزل عن شعبه يعطى معنى مبلورا في ان كل شيء لابد ان يتفق مع متطلبات هذا الشعب ، فالشعب هو القوة العظيمة التي تعتمد على الثراء والخصب والقدرة على الاعطاء الفني وذلك في - رأيه - ليس تحكما في ابتكارية الفنان بل ان ذلك الالتزام وحده هو الذى سيساعد الفنان على اطلاق قدراته ومنحه ابعسا دائما غنية للرؤية .

ويشير الكاتب الى التزام المعاصرين في الغرب ولعله يقصد التزام الوجوديين فيرى ان دعوات الالتزام في الغرب ماهي الى سفسطات تافهة في محاولات ادبية معينة وتنحل في نهاية الامر الى ان يصبح التزام الكاتب مجرد التزام نحو نفسه فقط بخلاف وجهة النظر الاشتراكية التي تحدد مسارها الفني في اطار المور الاجتماعى للكاتب وبأن ما يبدعه انما هو في خدمة الجماهير ، فكلما اقترب من ضمير المجتمع وكيانه كان ذلك خطوة رائعة من انتصار الادب الاشتراكي .

والالتزام على هذا الوعى يهىء لمثل هذا الكاتب في المجتمع الاشتراكي التعاضد والتأييد ولا يرى الفكر الشيوعى تعارضا بين فردية الفنان وقدراته المبدعة وبين واقعيته بل انهم يقولون لقد كان كل شيء حقيقى موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكرا وفرديا على الدوام .. ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية في استمتاعنا الفني بآثاره .. ان خصوص الواقعية يصرون على ان الفن الواقعي يعلق اهمية ضئيلة على فردية الفنان هم يقولون انه عندما يلتفت الفن نحو الواقع عنديا يأخذ على عاتقه تصويير الواقع بصورة متقنة تحمل على الاقتناع فانه يعتمد اذا من العالم الشخصي لاحتاسيس الفنان وافكاره عن ادواقه وميوله فيضحى بذلك «بالإيزة الفردية» ان الواقعية لا تقلل مطلقا من اهمية شخصية الفنان الخلاقة» (١)

ويقولون أيضا : «ان النقاد البرجوازيين يدعون ان «الحرية الخلاقة»

(١) زيمنكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ٣٧

محدودة في الفن السوفيتي على «فردية» الفنانين السوفييتيين وأن الفنان إنما يعمل باتجاه الواقعية الاشتراكية بفضل هذا الضغط «بالذات على أساس مواضيع مرسومة سلفا رغما عن ارادته ولتكشف هذه الحجج عن فشل ذريع في تفهم علاقة الفنان السوفيتي بالحياة السوفيتية أو مكانه في دوره في المجتمع ذلك انه الفنان السوفيتي ليس بالمتهم الضيق الأفق انه عضو قائد في المجتمع انه وجه جماهيري انه هو نفسه رجل سياسة . تمة عدد كبير من الفنانين السوفييتيين مندوبون في مجلس السوفييت الاعلى للاتحاد السوفيتي (١)

وإذا كان هنالك خطر من ان يضمحل النتاج الادبي اذا دخل ميدانه من يفتقرون الى الموهبة الفنية ويتسترون بالدعوة الحزبية والدفاع عن المبادئ فينتجون من الادب غثا ومن الفن بهرجا خدعا ، خوفا من ذلك فان الواقعيين يطالبون الفنان ان يلم بكثير من المعارف وان يتمكن من ادائه وان تكون مداركه متنوعة فيلم بكثير من انماط الثقافات المختلفة من تاريخ واقتصاد . واجتماع بل كانوا في سبيل ذلك يرون ان الطبقة العاملة اذا زودت بمعارف ليست على درجة عالية من الكمال فان ذلك يعتبر ضررا جنسيا .

لذلك فهم يرفضون الادب الذي يقوم على مجرد الدعاية فالاراء السياسية التي لا تساندها موهبة فنية أصيلة إنما هي أرض عقيم لا تحمل بذور الفن ولا تخصبها . فالفن يجب ان يستمد كيانه من الحياة نفسها وأن يكون المضمون ثريا وخصبا .

لذلك يؤكد ماركس أهمية الدافع الذاتي لدى الفنان ويؤكد يصل الى حد الرومانسية ليصل الى هدفه من حماية الادب من الدعاية فيقول : «لا يعد الفنان أعماله الفنية «وسيلة» له بحال من الاحوال فأعماله هذه «غاية في ذاتها» أنها لا تكاد تكون وسيلة بالنسبة له أو لغيره فهو يضحي عند الضرورة بوجوده في سبيل وجودها ، وإذا اتحنى الواعظ الديني خاضعا لربه أكثر من خضوعه للناس فالفنان من ناحية أخرى ينحنى لمبدئه وللناس

(١) السابق ص ٤٢

الدين اسلم لهم نفسه رغم حاجته ورغبته البشرية» (١)

فى مقال بعنوان «لينين والفن الجديد» بالمجلة السوفييتية نجد تعليقا
للينين على قصيدة لماياكوفسكى فى ٦ مارس سنة ١٩٢٢ .

يقول فى التعليق : «قرأت يوم أمس فى جريدة «ازفستيا» قصيدة
ماياكوفسكى حول موضوع سياسى انى لا اعتبر نفسى بين معجبي موهبته
التسمرية رغم انى لا أستطيع بحال من الاحوال ان اعتبر نفسى خبيرا فى
مجال التسمر ومع ذلك يجب ان أقول اننى لم أشعر منذ زمن بلذة سياسية او
ادارية كنتك التى شعرت بها عند قراعتى لهذه القصيدة ، اننى لا أستطيع ان
أحكم عليها من الناحية الشعرية ، اما من الناحية السياسية فانى على
يقين بانها قصيدة سليمة رائعة» (٢)

فترى لينين كما ترى المجلة السوفييتية يفرق بين الشكل والمضمون
فهو يضع فى المقدمة دور الفن الاجتماعى والتربوى وحتى اذا كان شكل
هذا الفن لا يرضى ذوقه الشخصى .

وتزهو المجلة على قرائها بأن تطلب منهم ان نتذكر لينين الذى وضع
أسس الفن السوفييتى وكشف عن الجذور الاجتماعية للابداع الفنى واظهر
وظائفه الاجتماعية للابداع الفنى واثبت ان الفنان مادام يعيش فى المجتمع
ويخلق من أجله لا يمكنه ان يكون حرا من التزامات معينة كفرد فى هذا
المجتمع وكموطن ، وان كل من يحاول اثبات العكس يخدع نفسه وعليه
ترتب استنتاج ان الفنان فى المجتمع الاشتراكى اذا اراد ان يصل فيه الى
مواطنيه فانه من الواجب عليه ان يضع ماعنده من موهبته فى خدمة هذا
المجتمع وان لينين قد وضع نظرية الانتماء أو تحزب الادب والفن .

كذلك نلاحظ ان فكرة «النزوع» فى الادب كانت من المبادئ الاساسية
فى الفكر الماركسى بالرغم من ان أنجلز كان يعارض «النزوع» بصورة
متعمدة .

وكما نرى فى رسالته الى مارجريت هاركيس التى يقول فيها «اننى

(١) الادب والفن فى ضوء الواقعية ص ٥١ .

(٢) المجلة السوفييتية يناير ١٩٧٠ ص ٤١

لأبعد ما يكون عن اتهامك بالخطأ لأنك لم تكتبى قصة اشتراكية خالصة ذات نزعة كما نسميها عند اللسانيين كى تمجدى آراء الكاتب الاجتماعية والسياسية ليس هنا ما أعنى فكلما كانت آراء الكاتب مقنعة كان ذلك أفضل للآثر الفنى» (١)

وليس معنى ذلك أن انجلز كان يرفض مطلق النزوع فقد كان يزعم أن اسخيلوس بطل. المأساة اليونانية وأريستوفان بطل المهزلة. كانا نزوعيين . وكما يقول ج. نيدوشيفين «لقد كان ماركس وانجلز يعتبران دائما وكذلك لينين وستالين فيما بعد أن الدعاية لأفكار معينة والدفاع عنها بشجاعة هى التى تؤكد جدارة الآثر الفنى المثلث . . ولقد كان لينين العظيم واضع المبدأ القائل بأن الفن يجب أن يكون متحيزا ولقد كان هذا المبدأ أحد عناصر نظريته عن تحيز الايدلوجية بصورة عامة فى المجتمعات المتناقضة الطبقات ولقد برهن لينين وهو يفضح دونها رحمة سائر الرجعيين من كل صنف ولون أن تأكيداتهم المفلسفة باستقلال الفن عن الحياة تغطى دفاعهم عن مصالح طبقاتهم» (٢)

وعن نظرية النزوع كذلك نجد ماوتسى تونج يقول: «وإذا كنت كاتباً أو فنناً بروليتارياً فلن تثنى على البرجوازية بل على البروليتاريا والشعب العامل لابد من أحد هذين الأمرين . . ولم لا نثنى على الشعب هذا الخالق للجنس البشرى؟ لم لا نثنى على البروليتاريا والحزب الشيوعى والديمقراطية الجديدة والاشتراكية» (٣)

يرى لينين أن مبدأ الروح الحزبى هو الأساس لفكرة الفن الاشتراكى وأنه يمثل شكلا للتحيز ويوضح بكل دقة ارتباط الفن فى الحياة الاشتراكية بربطه بقضية البروليتاريا . والواقعىون الاشتراكيون فى الوقت نفسه يؤكدون أن على الفنان واجبات وعليه أن يتبناها مهما تكن فردية والا كانت

(١) مجلة فوكس العدد ٢٦ بقلم ج. نيدوشيفين ص ١٥ — علاقة الفن بالواقع منشورات الفكر الجديد «بيروت» ترجمة د. فؤاد ايوب .

(٢) علاقة الفن بالواقع ج. نيدوشيفين ترجمة د. فؤاد ايوب ص ١٥

(٣) ماوتسى تونج فى الأدب والفن دار دمشق ترجمة د. فؤاد ايوب

ص ١٨٧ .

متأخرا عن طريق التطور الأيدلوجى ويستشهدون بقول مكسيم جوركى سنة ١٩٣٠ ان واجب كاتبنا واجب شاق معتقد انه لا يقف عند حد نقد الواقع. التقدم وعرض شروره وفساده فقط ان واجبه هو ان يدرسوا ان يكشفوا اللثام عن اسكال الواقع الجديد وبذلك يؤكدونه» (١)

انهم يعتبرون الفنان جزءا من حياة المجتمع وحجرا فى عملية البناء الشيوعى وعلى ذلك فعليه الا يتعد قيد أنمله عن حياة بلاده «وهذا هو اساس الواقعية غير المتزعزع فى الفن السوفيتى وانه ليوضح لمساذا. لا يستطيع هذا الفن ان يتخذ أى شكل آخر سوى الواقعية الاشتراكية» (٢).

ومن الاشياء الجديرة بالنظر انهم يعترفون بان الفنانين السوفيت. يتسابقون فى افكارهم ويتقاربون فى محتوى فنههم ويرون — مع ذلك — ان هذا لا يضيق ولا يقضى على الفردية الخلاقة عندهم .

وحين ننظر الى البيان الشيوعى نراه يتهم البرجوازية بانها سخرت. الادب والفن فى خدمتها مع تذكرنا فى الوقت نفسه انهم يريدون ان يكون. الادب والفن فى خدمة الشيوعية .

وتتناول مجلة الشرق فى احدى مقالاتها بالتفصيل واقعية الفن وصلتها بعملية الابداع الفنى فيقول صاحب المقال . . اننى لم اؤمن ولن اؤمن بواقعية الفن المنقطع عن التربة القومية . . ان التربة القومية تغذى الفنان مثلما ترضع الام طفلها وتمنحه قواها وعقلها وطبيعتها .

ان الفنان هو المحول الهائل هو محصلة تقاليد شعبه وتاريخه وثقافته وايامه الحاضرة وهذا ما يجعله هاما بالنسبة للبشرية كلها . . لقد كشف الفن الاشتراكى فى صميمه والذى يطور افضل تقاليد الفن الوطنى. الواقعى .

ان الفترة التى عاشها ادبنا الاشتراكى والتى تزيد قليلا عن النصف قرن فترة قصيرة جدا بالنسبة لتاريخ الحضارة وعلى ذلك فقد تأكدت ثقافتنا

(١) زيمكو مجلة فوكس ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع ص ١٨٨
(٢) السابق ص ٤٢

الاشتراكية وتواصل تطورها في هذا الظرف المعقد وفي الحوار المعقد ضد الثقافة البرجوازية ولهذا السبب فانه من وقت لآخر تطفو على السطح بعض الفقايع الجمالية العكس .
وليس هناك من فن دون تفاعل بالحياة وعكس لها ولا يمكن ان يكون» . (١)

المعيار النقدي في رأى ماوتسى تونج :

تمثل النظرية الماركسية اللينينة في مفهوم الفن ودوره في المجتمع وعلاقته بالسياسة وبالصراع الطبقي في آراء ماوتسى تونج في كتابه «في الادب والفن» الذي يمثل الفكر الاشتراكي المؤمن بنظرية الالتزام .
وهو يحدد مفهومه الخاص عن الفن تحديدا يأخذ كذلك مبدأ الالتزام بل ويجعله قانونا فيقول : «يجب على كل واحد منا ان يتخذ من هذا الامر قانونا له بلشفا وقاعدة اساسية حين تكتب أو تتحدث فكر دائما في العامل العادي الذي يجب ان يفهمك يجب ان يؤمن بنداك ويكون مستعدا للسير وراءك . . يجب الا يغيب عن ذهنك أولئك الذين تكتب لهم أو تتحدث اليهم . هذه هي الوصفة التي نظمتها لنا الامة الشيوعية وهي وصفة ينبغي اتباعها الا فلتكن قانونا بالنسبة لنا» (٢) .

بل ان «ماو» يستعمل تشبيها قاسيا حين يصور الواجب الالزامي للفنانين فيقول : «وان من واجب الشيوعيين جميعا والثوريين جميعا ان يكونوا «ثيرانا» من اجل البروليتاريا والجمهير يخفزون رؤسهم امام الواجب حتى يوم وفاتهم» (٣) وبناء على ان الفكر الماركسي يقرر ان الوجود هو الذي يقرر الوعي وان اية حقيقة موضوعية خاصة بالصراع الطبقي هي التي تقرر الافكار والمشاعر .

(١) مجلة الشرق ديسمبر ١٩٦٩ مقال بقلم مارتيروس ساريان

(٢) ماوتسى تونج في الادب والفن ترجمة د. مؤاد ايوب دار دمشق

ص ١١٨

(٣) السابق ص ١٩٨

فعلى الكتاب والفنانين ان يدرسوا المجتمع «ان يدرسوا الطبقات المختلفة فى المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة منها ، ووظيفتها ونفسيته ولا يمكن ان يكون لدينا أدب وفن غنيان فى مضمونها وسليمان فى اتجاههما الا اذا فهمنا سائر هذه الامور بكل دقة ووضوح» (١)

وحين يتساءل «ماو» عن «للن الادب والفن» ؟ يرى ان لينين قد حل هذه المشكلة فى مقاله الذى سبقته الاشارة اليه عن التنظيم الحزبى والادب الحزبى الذى تحدث فيه عن خصائص الادب البروليتارى كما يقول ماو : سوف يكون أدبا حرا لان فكرة الاشتراكية والتعاطف مع الشعب العامل لا الجشع والوصولية ستتردد صفوفه ابدا بقوى جديدة ، سوف يكون أدبا حرا لانه لا يخدم بطة متخمة او لالاف العشرة من المتمخين ، الذين يعانون من الانحلال الدسم بل الملايين وعشرات الملايين من الشعب العامل — زهرة البلاد — وقوتها ومستقبلها ، سوف يكون أدبا حرا يلحق الكلمة الاخيرة لفكر البشرية الثورى بتجربة البروليتاريا الاشتراكية» (٢)

كذلك يرى «ماو» انه يجب ان تؤمن جميع الوسائل حتى ينصر الفن فى الالة الثورية بحيث يعمل كسلاح يستخدم فى جميع المجالات .

ويبدأ «ماو» بفنل الحبال للفنانين بادئا بمسلة انهم كأعضاء فى الحزب الشيوعى فقد أصبح من الواجب عليهم التقييد بروح الحزب وسياسة الحزب ويهذ من يخرج على هذا المعتقد بقوله «هناك بين «عمالنا الإدياء والفنيين من يخطئون بعد فى فهم هذه القضية او هم لم يفهمونها مطلقا ؟ ويضيف «ماو» أعتقد ان هناك مثل هؤلاء الأشخاص لان العديد من رمائنا كثيرا ما يناون عن الاتجاه الصحيح» (٣)

كما انه يجعل مكانة الفن والفنان بقدر مساهماتها فى اطار حزبى بل ويطالب بتعديل افكار الفنانين لتتنسأوى مع الجماهير «واذا كان كتابنا وفنانونا القادمون من الاوساط المثقفة راغبين فى ان تحظى

(١) السابق ص ١٣٨ .

(٢) السابق ص ١٤١ .

(٣) السابق ص ١٣٠ .

أعمالهم بترحاب الجماهير ، فان من واجبه ان يبدوا تفكيرهم بدون هذا التبديل بدون هذا المظهر لن يصنعوا شيئا حسنا ولن يحتلوا المراتم الجديرة بهم» (١)

كذلك فان «ماو» يحدد جمهوره بأنه يتألف من العمال والفلاحين والجنود ، وعلى الفن والفنانين ان يستعملوا الأسلوب الجماهيري الذي هو في رايه الانصهار باخلاص في تعليم لغة الجمهور «فان ادبنا وفننا هما أدب وفن من أجل العمال أولا ومن أجل الطبقة التي تفقد الثورة وثانيا من أجل الفلاحين الذين يشكلون أكثر حلفائنا في الثورة» (٢)

ويشبه «ماو» الادباء الذين لا يتجاوبون مع افكار الجماهير بالبطل الذي لا يدري اين يظهر رسالته ويطالبهم بالمرور في عملية طويلة . بل الية من الصقل وحجم السدد حتى ترتضى فهم الجماهير .

كذلك يتفق «ماو» مع لينين في انه لا يرفض التراث الفني الموارث كله . بل يعمل على انتخابه وارتقائه على اساس من التمثيل والاسيغاب فانه كما يرى لينين ايضا لا يمكن البدء من الفراغ مع الرفض لفسترة الثقافة للقلة المنتخبة فيقول ، «ماو» يجب ان نتلقى الميراث الفني والتقاليد الصالحة في الادب والفن اللذين ورتناهما عن العصور الماضية لكن هنا يجب ان تظل خدمة الجماهير الشعبية ولا يعنى هذا مطلقا اننا نرفض استخدام اشكال الماضى الادبية والفنية بيد ان هذه الاشكال القديمة تتحول هي أيضا في ايدينا وقد صهرت من جديد وشربت بمضمون جديد الى عوامل ثورية عاملة في خدمة الشعب (٣)

كذلك يرى «ماو» انطلاقا من الفلسفة الماركسية التي تقر ان الوجود يقرر الوعى وان الحقائق الموضوعية التي تخص اى صراع بين الطبقات هي التي تقرر ما تحمله من افكار ومشاعر فهو يطالب لذلك الفنانين بالبعد عن مثالية الافكار بمعنى عدم الاحاديث عن الحب المتسامى مثلا أو الحرية المجردة فيقول «وانه ليجب عليهم ان يتخلصوا بصورة

(١) السابق ص ١٣٦ .

(٢) السابق ص ١٤٥ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .

بحاسمة من هذا التأثير وأن يدرسوا الماركسية اللينينية بكل تواضع أن
من واجب الكتاب والفنانين أن يدرسوا المجتمع بمعنى أن من واجبهم أن
يدرسوا الطبقات المختلفة في المجتمع وعلاقاتها المتبادلة وظروف كل طبقة
منها وبلادها ونفسيته ولا يمكن أن يكون لدينا أدب ومن غنيان في
مضمونها وسليان في انجاهها إلا إذا فهمنا سائر هذه الأمور بكل
دقة ووضوح» (١) وإذا كان ماركس قد قرر في دفعه لمثالية هيغل
في قوله أن حركة الفكر هذه الحركة التي يشخصها ويطلق عليها اسم
الفكرة هي «الاله» «الخالق الصانع» للواقع في دفعه لها قد رأى أن
العكس هو الصحيح وأن حرية الفكر ليست إلا انعكاسا إلى دماغ الإنسان
ومتجولة فيه وكما قال كذلك صديقه «فريدريك أنجلز» «أن وحدة العالم
ليست في كيان بل في ماديته إذا تساءلنا عن ماهية الفكر والادراك
ومن مصدرها نجد أنهما نتاج الدماغ الإنساني وأن الإنسان نفسه هو
نتاج الطبيعة الذي نما وتطور في محيط طبيعي معين . . ومن البداهة
أن نتاجات دماغ الإنسان التي هي أيضا عند آخر تحليل نتاجات للطبيعة
ليست في تناقض بل في انسجام مع سائر الطبيعة» (٢)

نجد كذلك أن «ماوتسى تونج» بناء على هذه الفلسفة يرى أن
كل عمل أدبي باعتباره شكلا أيديولوجيا ماهو إلا مجرد انعكاس حياة
مجتمع معين في العقل الإنساني ، وعلى ذلك فالأدب والفن الثوريان
إنما هما نتاج لانعكاس حياة الشعب في عقول الكتاب والفنانين وأن
حياة الشعب تمثل منجما غنيا وتشكل كذلك ينبوعا ثريا سخيا
لأي فنان .

وعلى الفنانين أن يصهروا هذه المواد الخام في عمل خلاق يخدم
فقط الجماهير الشعبية وبالدرجة الأولى من أجل العمال والفلاحين
والجنود أنهم يبدعون من أجلهم وهم في خدمتهم .
ويرى «ماو» أن ما يسمى الفن من أجل الفن شيء لا وجود له
ولا مكان .

(١) السابق ص ١٣٧

(٢) لينين — دار التقدم — موسكو ص ١٢٠ سنة ١٩٧٠

«ولذا فإن العمل الحزبى فى الأدب والفن يمثل مركزاً ثابتاً ومحدداً فى العمل الحزبى الثورى بمجموعه وهو خاضع للدينامية الثورية التى يحددها الحزب فى مرحلة ثورية معينة . . ان الأدب والـ خاضعان للسياسة لكنهما يمارسان بدورهما تأثيراً كبيراً على السياسة .

ان الأدب والفن الثوريين جزء من القضية الثورية بمحورهما . يجب علينا ان نتحدث فى النقاط التى تخص العالم الأدبى والفنى مادامنا نؤيد الواقعية الاشتراكية» (١)

ويؤكد «ماو» على أهمية النضال الذى يقدمه الفكر الماركسى :
 سبيل تدمير كل العوائق التى يراها عقبة فى سبيل تقدم البشرية ، ان الماركسية «تدمر بكل تأكيد الاستعدادات الإبداعية والإقطاعية والبرجوازية والليبرالية والفردية والعدمية تدمر الاستعدادات الإبداعية الأرستقراطية الانحطاطية أو التساؤمية وتدمر كل مزاج ابداعى آخر غريب عن جماهير الشعب وعن البلوريتاريا ويطبق هذه القاعدة على الفنانين الماركسيين ويقول : «وبقدر ما يتعلق الأمر بالكتاب والفنانين البروليتاريين أفلا يجب ان تدمر هذه الانماط من الامزجة الإبداعية ؟ ويجيب على تساؤله قائلاً ، اعتقد ان ذلك واجب يجب ان تدمر بصورة شاملة وفيها هى قيد الدمار فانه يمكن رفع صرح الجديد مكانها» (١)

لقد قرر «ماو» ان الأدب أو الفن الذى يعيش فى برج عاجى قد انتهى وأن على الفنان أن يلتصق -بالجماهير عن طريق استيحاء بيئته ومجتمعه وأن يستخرج منهما كل معانيه وأفكاره «ولا يخلق بعيداً عنهم»

نقد الواقعية الاشتراكية :

تعرض الواقعية الاشتراكية لكثير من المنتقادات التى تتناول مفهومها الفلسفى العام . فالمقياس الاجتماعى الطبقي الذى ارتضته المجال

(١) السابق ص ١٧٤

(٢) السابق ص ١٩١ .

الوحيد المعترف به مقياس ضيق يكاد يتجمد فى اطار ضيق كأنه رقص فى الاغلال .

لان هذا المقياس قد أخرج من مضمونه طبقات غنية بالعطاء للمجرى الفنى فقد ترك مجالات تند عن اطار المشكلات المادية والاجتماعية مثلاً .

فليس بوسع النقد الماركسى ان يتحرك من اطاره الواقعى المحدد بظروف الانتاج وقوته الى عالم الخيال الذى يخلقه الفنان بل ان ناقدى الماركسية وواقعيتها الاشتراكية يعزّون مأساة مايكوفسكى وانهياره بسبب اصطدامه بالتعسف الفكرى فى عهد «ستالين» فتلك القوالب الجاهزة التى أريد فرضها تتنافى مع فكرة الفن وتتنافى كذلك مع امكانية التعبير بصور مختلفة عن المنهج الواقعى نفسه .

بل ان هذه القوالب حواجز ضد الواقعية نفسها وكان ذلك السبب فى جهود الادب السوفيتى وتحجره منذ ان انتحر مايكوفسكى وخرس صوت «باستيراناك» وأصبح الشعر مجرد وظيفة يعاقب من يخرج على قوانينها مثلها عوقب بالسجن «أولجا بيرجولتس» .

ولعل ماحدث «لباسترناك» الذى فاز بجائزة نوبل الدولية عن قصته «الدكتور زيفاجو» تؤكد هذا المعتقد فقد آتته الحزب بالانحلال والرجعية والخيانة الى آخر ثواميس السباب لانه فى الحقيقة المثار اليها لم يقبل عتبات الحزب الشيوعى ولم يسجد لجلال الشيوعية .

ومن ناحية ثانية فحين ننظر الى اية رواية عند الكتاب الماركسيين نجدها مجرد اقتسار وتعسف للموضوع فنجد الابتذال المتكرر ونجد اضطهادا يقع على طبقة البروليتاريا . ثم نجد فى فصل لاحق ثورة ووميا وفكرا قد هبطا فجأة على اهل هذه الطبقة وينشق الفصل الاخير على الانتصار الهائل فالمعادلة الفكرية ضائعة والحل يأتى ملفتا ومنظرا وملولا .

فلا يتركون الصراع ينمو نموا طبيعيا ولعل السبب ان المؤلف وضع الهدف والغاية امامه وجعل الرواية مجرد سبك آلات متحركة تنتج نهاية شيوعية بلشفية للمسرحية او الرواية . ويرى ناقدو الواقعية الاشتراكية انها بذلك ستؤدى الى انتاج أدبى غث لا قيمة له الا مجزء شعارات

رائجة يكررها أناس لا قيمة لهم قد أجسروا من الخيال وحسروا
خصوبة الفن .

كذلك تتهم الواقعية الاشتراكية بأنها تعمل على استرقاق الفكر
وأنها تهدف الى توطيد الواقعية الاشتراكية ومن ناحيه اخرى فاننا نجد
ان فكرة التصاق الكاتب بمجتمعه هي نحصيل حاصل فهو جزء من
احداث الوطن وسواء ايد الكاتب مجتمعه أم عارضه فهو متصل به .
وقد تعاصر شور جنيف ودستوفيسكى فى القرن التاسع عشر
واختلفت نظرتهم للوطن احدهما اراده شرقيا والاخر جاهد لمحو هذه
الشرقية ، وتعاصر كبلنج وبرناردشو فى إنجلترا والاول عاش خادما
للامبراطورية قارعا لها الطبول كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود والاخر
سخر منها وتمنى انقضاءها .

وتنبت مشكلة جديدة مؤداها الى أى الجوانب ينحاز الكاتب فى
وطنه للهيئة الحاكمة أم للانسانية اذا تعارضا .
وترى وجهة النظر هذه ان الاديب حر فى اختيار موضوعه وطريقه
الاداء لهذا الموضوع مع ذاتيته الخاصة المستمدة من نفسه ولكنه فى
الوقت نفسه يلبس بوضوح تلك اللمسة الانسانية العامة التى تتجاوز به
حدود الاقليم الخاص والظروف الخاصة بحيث يتير الاهتمام فى كُن اسان
مهما يكن زمانه ومكانه .

وكما يقول العقاد حن يرى «ان يكون الادب حيويا انسانا نل ان
يجوز فى العقل ان تستخدمه طبقة لتسخير الطبقات الاخرى فى تغريب
مكانتها أو خدمة مصالحها» (١)

ثم ان الكاتب الذى يجعل هدفه خدمة موضوع معين أو الدفاع عن
مصلحة طبقة بذاتها يجعل وجوده الفنى مرتبطا بوجود تلك القضية ويجعل
عينه على جمهوره لا على عمله الفنى مما يصيبه بالعقم والجمود .
ومن عيوب هذه الواقعية انه بناء على مفهومها الفلسفى قد نصادف
أو تحاكم بعض الاعمال الادبية التى قد تخلو من المضمون الدعائى لقضية
لا لسبب الا لخلوها من هذه الوجهة الدعائية .

(١). الشيوعية والانسانية فى شريعة الاسلام . مايو ١٩٦٣ .

يقول العقاد في نقده المذهب الاشتراكي في الادب بأن دعاة يخطئون حين يطلبون من العبقرين الموهوبين عملا يقوم به من ليست لهم عبقرية فنية ولا ملكة أدبية - ويستشهد بأن الموهوبين من أمثال المتنبي وشكسبير وبيرون سيخسرهم العالم . . اذا وقفوا ملكاتهم على مسائل يوم أو مسائل أمة لن تصبح مسألة بعد يوم أو آخر ولا بين أمة أخرى في حين أن الذي كتبه لا يزال من مشاغل بني الإنسان في جميع الأيام وبين جميع الاقوام «فليس من القصد الذي يترنم به الاشتراكيون أن تعرف عبقرية عن عمل تحسنه وتحيلها الى عمل يتولاه غير العبقرين وغير الموهوبين وانما هو خلط في التوزيع يعاب لما فيه من سوء الوضع فوق ما يعاب لفشله وقلة جدواه» (١)

ويقول كذلك في موضع آخر أن سر الفنون الجميلة مسألة أعماق وأسمى من أن تلفها ترفيعة من ترفيعات الماديين التاريخيين الذين تعودوا أو يلفوا بها مسائل الاقتصاد ويذكر العقاد بأن ماركس قد اعترف بأن فترات من العهود التي يرتقى فيها التطور الفني الى ذروته العليا لا تكون على اتصال مباشر بالتطور الاجتماعي في عوممه وهنا يقع الخلل في القضية الماركسية فيقول : «ولكن الأمم قد أخرجت آيات الفنون الكثيرة في لحظة من لحظات الرضا والامن أو لحظات الحزن والخوف واستعصى على التعريفات المرفعة أن يفسر لكل انسان متذوق للجمال حقيقة هواه للفنون وأن تظفر منه بالارتياح الذي يظفر به الرأي المطابق لبواعث الشعور» (٢)

ومن الملاحظ كذلك أن الادب الروسي - قبل الثورة الشيوعية - كان مزدهرا ومتصلا بالادب العالمية قبل أن تجيء الواقعية الاشتراكية .

ولقد عاش تولستوى أيام الحكم القيصري وكشف بقصصه جميع ألوان المظالم والعدوان وما زال اسم تولستوى في كل مكان وقد اعترف لينين نفسه كذلك حين قال : «وان تولستوى لم يبدع مؤلفات فنية فحسب ستقدرها الجماهير وتقرأها دائما . . بل انه قد عرف أيضا كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل

(١) يسالونك - مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ٢٨٠

(٢) الشيوعية والانسانية في شريعة الاسلام مايو سنة ١٩٦٣

الخطاب القائم ويصف وضعها ويعبر عن مشاعرها العفوية مشاعر الاحتجاج والغضب وان تولستوى قد جسد فى مؤلفاته — كفنان وكمفكر وواعظ — بـبروز مدهش وأصالة خاصة السمات التاريخية التى تميزت بها الثورة الروسية الأولى بأكملها بما فيها من قوة وضعف «بل ان لينين يعترف بأن من قبل تولستوى من فنانين قد شاركوا فى هذا الخط فيقول : ان نقد تولستوى هذا ليس جديدا قبله بزمان طويل الكتاب الذين وقفوا الى جانب الشفيلة فى الادب الاوروبى وفى الادب الروسى أيضا» (١)

وجاءت الواقعية الاشتراكية فانتصر ماياكوفسكى وسكت غيره «من اثر هذا الجو الخائى الذى اطبق على قرائع الشعراء والادباء» كما يعبر العقاد فى «الشيوعية والانسانية»

ان مما يوجه الى الواقعية الاشتراكية كذلك تضيقها دائرة التجارب أمام الفنانين والاعتقاد بأن المجتمع فى تمثيله للبروليتاريا قد وصل الى أبلى درجات التطور الانسانى فهذه قضية لا يمكن تصديقها بسهولة لان التقدم ميراث انسانى وليس من عمل طبقة .

يقول الن تيت. «وانه لطلب غير معقول ان تطلب من الشاعر ان يكف عن نظم الشعر ليصبح داعية لحزب سياسى حتى ولو ظن هو نفسه ان لهذا العمل قيمته فليس الشاعر مسئولاً أمام المجتمع ان يصور له عقائده أو احتياجاته . ان الاديب مسئول عن رعاية حق شاعريته مسئول عن التمكن من اللغة بحيث لا يعجز عن استيعاب الحقائق التى حملها اليه وعيه» (٢)

كما ان الادب حين يجعل من نفسه داعياً أو محتقاً لقضايا اجتماعية بعينها سيتحول بالتدريج الى ان يصبح «ادب مقالات تقريرية فيفتقد غناه وتنوعه فى القوالب والاساليب الفنية كما يضعف فيه عنصر الطبيعة والتلقائية والعفوية وتتلطح فيه التجربة الانسانية ان القضايا والموضوعات ليست هى العنصر الاوحد فى الخلق الادبى بل ان الافتنان الذى به تجسد هذه القضايا والموضوعات عنصر لا يقل — ان لم يزد — اهمية» (٣)

(١) لينين — مقالات حول تولستوى — دار التقدم — موسكو ١٩٦٨؛

ص ٤ وما بعدها .

(٢) عثمان نويه — حيرة الادب فى عصر العلم ص ٦٦

(٣) رشيد الخورى — الادب المؤول ص ١٥٦

ونكما يقول «هربرت ريد»: «انقضى حتى الان نيف وثلاثون سنة منذ انشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية . لو ان المسؤولين سمحوا للفن ان يتطور طبيعيا على انه مركب دياكتيكي مكون من الخيال والواقع لكان كل شيء صوابا ولكن اتبع بالفعل اخطر المناهج واقتناها وهو فرض فكرة يرثها العقل سلفا ترسم ما ينبغي ان يكون عليه الفن في مجتمع اشتراكي» (١)

وفي الحقيقة نحن نجد ان الواقعية الاشتراكية ذات منهج ضيق وطريق مقفل وانها تمثل نوعا من التجرر الفكري وتبعد انماطا من الفن متصلة بوجدان الانسان ومعبرة عن اعمق خلجات ذاته وفرديته . والواقعية الاشتراكية تعتمد على فكرة المادية التاريخية من حيث جعل الشخصيات تفصح بواسطة علاقتها الاجتماعية عن علاقات ابعد مغزى وهي تلك التي تكون بين الرأسماليين والعمال او المستقلين والمستغلين وهكذا تقوم في اطار ذلك بتوضيح مساوئ البرجوازية وتحكمها في طبقة البروليتاريا كما انه دعوة مفتوحة لكل منتجى الفن لوضع صورة شاملة وحقيقية للصراع الطبقي في العالم .

فالواقعية الاشتراكية تضع غيتها أولاً — كما يرى ماركس — على ابراز خصائص النضال الطبقي مع ادانة الرأسمالية والبرجوازية وفي الوقت نفسه يزعم كارل ماركس انه مادام هناك صراع بين الطبقات فلا يمكن ان تتوفر حرية حقيقية لان الحرب سجل بين المصالح المتضاربة بين الدول المختلفة الايدولوجيات وعلى ذلك فلا يمكن للفنان ممارسة قدراته الابداعية في حرية مطلقة ، وقد خلص من هذه المقدمة الى القول بأن الفن للفن أو الادب للادب يوجد فقط في مجتمع الوفرة فقط «اما في مجتمعاتنا الحالية التي يصورها الصراع فلا أدب ولا فن فيها الا الادب والفن الذي يخدم قضاياها ويساند الطبقة التي ستسود في المستقبل ولن نجد احدا يهتم بالمدرسة التي تسمى الادب للادب الا هؤلاء المتخمين بالمال والذين لا مشاكل لهم في مجتمعهم» (٢)

(١) هربرت ريد — الفن والمجتمع ص ١٩٧

(٢) السابق كارل ماركس ص ١٤ .

ولعل اصرار الفكر الماركسي على مقدمته التي ترى ان الانتاج المادى هو الذى يشكل بناء اجتماعيا معيناً ويقيم علاقة معينة بين الناس وبين الطبقة ثم الزعم بأن النظام السياسى بالمعايير الفكرية انما يتحددان بهذا العامل المادى والعلاقة الناشئة وينتج عن ذلك انتاج فكرى داخل هذا الاطار .

لعل هذه المقدمة التى تعتبر ركيزة فى المفهوم الاشتراكى هى التى ظلت تدفع الى الدفع نحو الالتزام المسبور فى مفهومه الماركسي والداعى الى القصدية فيه *La Tendance* بالرغم من ان لهذه القصدية علوؤها انجلز فى رسالته التى كتبها الى جينا كاوتسكى *Minna kautsky* (١٨٣٥ — ١٩١٢) حين كتب عدة روايات ذات نزعة اشتراكية يقول فيها ، «... أعتقد أن العمل الادبى القاصد أو الهادف لا يجب أن يفصح عن ذلك صراحة وانما يجب ان يترك ذلك للحل الذى يقدمه للمشكلة وللحركة الداخلية نفسها دون ان يكون فى حاجة لان يعلن امام القارىء وكائما هو على منبر عن النورة التاريخية القادمة للصراعات الاجتماعية التى يصفها ويتحدث عنها واذا فالرواية التى تعالج مشكلة اشتراكية لابد ان تحقق فى ظنى الرسالة المنوطة بها تحقيقا كاملا اذا صيرت العلاقات الواقعية تصويرا صادقا وبددت الاوهام التقليدية المسيطرة على هذه العلاقات وحزت التفاضل الذى يريم على العالم البرجوازي وشككت بالضرورة فى استمراره الابدى» (١)

ونستطيع ان نضيف نقطة اخرى وهى انه من المعزوف انه قد علقت اصوات فى روسيا تنادى بقطع الصلة بكل الاداب والفنون التى سبقت ثورة اكتوبر ورفعت شعارات القاء بوشكين وغيره من سلفينة العصر بحجة العمل على ابتكار ادب وفن بوليتارى نقى ومن العجيب انه قد تكون هذه الدعوة متمشية على حسب الفهم للنظرية الثقلانية التى ترى ان البناء العلوى تابع للبناء الادبى ولما كان البناء الادبى الان قد أصبح اشتراكيا فلا بد من اقامة بنيان علوى يناسبه ولا معنى للارتكاز

Engels : lettre à Minna kautsky du 26. 1895

(١)

على الانتاجات الفكرية القديمة الا ان لذين رفض ذلك ، قال : اننا يجب ان نبني على اساس من الماضي والاخذ بالمعارف التي صيغت تحت نور الراسمالية كما يقول ، ومجتمع البرجوازيين والبروقراطيين . فكيف تستقيم على ذلك نظريته .

يرى هنري جيفارد ان الادب الروسي قد انكفا على نفسه والسبب هو ان تعليمات لينين تد تطرقت الى الادب واصبحت منهجا له فقد طالب بان يتخذ الادب منهجا خادما جماعيا بالرغم من تحذيرات تروتسكي الذي حذر من الاندماج الاهوج بقوله «يجب ان يأخذ الفن طريقته الطبيعية طرق الماركسية ليست طرق الفن ، قوة الفن ليست واحدة عند الجماعة الوحدة» .

وفي عام ١٩٣٤ في اول اجتماع لكتاب الاتحاد السوفيتي الذين جمعوا في منظمة واحدة اخبرتهم اللجنة بما يجب ان يقوموا به فشد نصهم زاهدانوف باسم اللجنة المركزية ان ينتجوا اهمالا ايديولوجية جاذبة وقد دعاهم ايضا باعتبارهم على حسب تعبير ستالين «مهندسون النفوس البشرية» الى التيام بتوضيحات اكثر في الواقعية في طريق ارساء الثورة ويجب ان يفصل للحاضر ويخطط للمستقبل وكما يعبر هنري جيفارد الكاتب الاشتراكي الذي يقصى الى التعليمات الاشتراكية ليصبح بلا افكار او قد تبلورت هذه الخصائص للواقعية في ان الكتاب الذين ساروا على طريقها الذي اختير بدقة وتحت اشكالها المختلفة ان الرواية نفسها او المشهد يمكن ان يتغير من ميدان المسركة الداخلية الى المصنع او ارض البناء ، من الضابة الكثيفة الى الميدان الواسع. ولكن النتيجة كانت دائما واحدة وكما يقول تترني جيفارد «عندما يكون الكاتب في الاتحاد السوفيتي مجبرا على سماع مرافعات المحامين ثم يحاول اصلاح عمله لا يستطيع اكمال عمله كفنان» .

وفي عام ١٩٣٠ غائت الكتابة السوفيتية من الزقابة المفروضة التي سببت الكثير من الصعوبات واصبحت «الحقيقة الاشتراكية» نغمة وتصحيا وعملا هي الرواية التي تدور حول نفسها في الشئون

البشرية والذئبية (١)

أن نقمة البؤس تتركز في مهمة الفنان وعلاقته بالمجتمع فهو أولا ليس
كاهن المجتمع ولا هو عيب للمجتمع هو عضو في أطر المجتمع وهو قادر
على أن يخلص الرؤية للأشياء التي تتنوع في الدلالة حسب مفاتيح النظر
على الراي والراي لها وعلى ذلك يستند الفن ميويته ويجسد نفسه قويا
كلما كان خاليا من التوقعات داخل أطر نظرية متعددة مقتنة سلفا والدليل
على ذلك هذه الأعمال الفنية الخالدة التي ما زالت البشرية تذكرها
وتعتبرها من أمثال الكوميديا الإلهية ، ورسالة الغفران ، والأدب اليوناني
في التيم وسراد ، فهي بذور متجددة المخلص ، ومع أن مثل هذه
الأعمال تموت في جيل من الناس فانها توثق أكلها في جيل آخر كما يقول
مونتaigne موريجان الذي يرى كذلك أن الموتى لا يمكن أن يكون هو
موتهم التام التام والتميز والتميز .

ولذلك فإن أعمد المذهب الواقعي يتموهم بأن هذا المذهب الجماعي
الذي يقوم بعملية عتب للأفراد وصيهم في قالب واحد متجانسا يفتقر
إلى الوأجب الخاصة ويلقى بها بعيدا عنه وعندما يواجهون بهذه الملاحظة
يرون أن هذه المشكلة خاصة بالفنان يستحل عندهما يقين التمسك على
البراهيل المستحقة التي يكلمح الإنسان خلالها دون الإذعان لها في سبيل
الكتبات ذاتة ، والاحتمال منه ثم عندما يصبح التطور الطليق للفرد شرطيا
لتطور الجنس تدل المشكلة العيانية وعقيدتها تحل مشكلة الفنان
الخاصة (٢) .

ولسنا نرى أن ذلك عود إلى القضية الأولى قضية ربط الفنان
«بكناس المجتمع العاملة» كما يحبون أن يقولوا وهذا لن يحل المشكلة .
ومما هو بعيد بالنظر أنهم يرون أن النظام الرأسمالي في تقسيمه
للعمل حرم العامل من حقه في الحرية ويرون أن هذا النظام ينقص

Henry Giffard the Novel in russia from pushkin to Pasternak. P. 219 london...1946.

(٢) الأديب والفن في ضوء الواقعية جون فريفييل ص ٥٤ .

حرية الفن بحجة أن البرجوازية الرأسمالية الاستعبادية كما يحبون أن يعبروا، إنما تضيق الفنانين والكتاب الذين لا يجمعون رأس المال إلى قائمة العمال غير المنتجين .

وبمع ذلك نستطيع أن نرد على هذه النقطة بأن ذلك الخطر المتوهم قد أوتق أن في الفكر الماركسي فيما هو شر منه وهو خضوعه وخنوعه أنظام وانكار الحسب الذي ندين به الدولة «بل أن لينين يكتب : على الادب أن يحدد أدبا متحزبا عليه أن يكون جزءا من القضية الحزبية والبروليتارية السامة للنضال من أجل تغيير المجتمع تغييرا ثوريا بل أنه يهتق فليستط الادباء غير المتحزبين» (١) .

بل أنهم بنالطون إلى حد القول بأن الرأسمالية تفرض على الفن «عبودية ماحقة» وتكبلة بمناغسات مضاعفة وتجعل منه «فنا مفعوجا شائبا مزعجا» .

وإذا نحن حاولنا استعراض الانتاج الفني في مختلف عصوره ابتداء من الاغريق حتى العصر الحاضر نجد أن هذه القضية لا تجد لها أساسا قويا لمعظم الذين عرفتهم الآداب ، وحفظ التاريخ أسمائهم عاشوا في ظل الرأسمالية ونحن لا نقصد من ذلك دفاعا عن الرأسمالية ولكن الماركسيين كمعادتهم يجعلون في حساباتهم هذا الرد فيعللون له بقولهم «ماذا نسبت الروائع الننيية في تلك المنزبة العقيمة فهي أثبتة بالزهرات التي نسبت كالمجرات» في شقوق الحجر المرصوف في فناء المصنع كما سبق .

والحقيقة كما يعلمها الجميع ليست مسألة زهرات بل غابات كاملة تحتوي على مختلف أشجار الحرفة والفن على مختلف الصور .

ونستطيع القول بأن الادب الروسي من في ثلاثة ادوار في حركته النضدية .

١ - سنة ١٩١٨ ويعرف بطور التحول حشرت فيها الدعوة إلى

(١) انظر لينين ومائة عام - المعرفة وزارة الثقافة دمشق مايو

١٩٧٠ ص ٢٠٧

ثقافة شعبية وتبنى بوجدانوف عملية انتاج ادباء من العمال والفلاحين جماعة سماها كزنتسيا أى مصنع الحديد . ادبهم موضوعه الثورة جمعوا بين الرمزية والمستقبلية والخيال وبعثوا عن الواقع رغبة فى تمجيد الثورة .

عارض تروتسكى فكرة الثقافة الشعبية وقال انهم «يحاولون خطأ ان يضغطوا ثقافة المستقبل وان يضيقوا عليها الخناق بحدود ايامنا الضيقة ... وهم يشوهون مقاييس الكمال الابدى ... واعترف تروتسكى بجهد اصديقاء السفر وهو اسم أطلقه على غير الملتزمين برأى بوجدانوف وجاءت المعارضة من جماعة اكتوبر التى دعت الى ابداع فن شعبي لا يمت الى الماضى بصلة ورفضوا الشك السياسى ، ونادوا بالالتزام بالخط السياسى . ولم يقرأوا للدب بغير فائدته الاجتماعية .

٢ - وفى سنة ١٩٢٤ تناظر جماعة اكتوبر واصديقاء السفر وانتصر الفريق الاول وكان من نتائج هذا الفوز موافقة الحزب على نتيجته سنة ١٩٢٥ ان أعطت العناصر غير الشعبية وغير الشيوعية مجالا وقوة للابداع الفنى واستردوا ثقفتهم بأنفسهم .

٣ - سنة ١٩٣٩ ظهر مشروع السنوات الخمس ائتمز افرباخ الفرصة وأعلنت الحرب على «الادب الرفيع المترقب» والى بعض النقاد على ضرورة ان يساهم الفن والادب فى مشروع السنوات الخمس وأصبحت هذه الدعوة كلمة السر ووجدت آذانا صاغية من المسؤولين الرسمية فأيدوها وحدد افرباخ رؤيته الادبية فى «ان تصوير مشروع السنوات الخمس هو وحده مشكلة الادب السوفيتى ، وعلى الكتاب الا يظلموا واقفين جامدين فى مكانهم بمعزل عن باقى طبقات الشعب ، بل يجب ان يجتهد الكتاب والادباء فى الجبهة الادبية ، وهكذا قضى على المعارضين بالنفى أو الطرد أو الرفض» (١) ونستطيع ان نحدد بأن معنى الالتزام فى الواقعية الاشتراكية هو النضال المدرك يقوم به الفنان من أجل مصالح طبقة معينة وهو على حسب الفكر الماركسى صراع بين طبقتين أو ثقافتين وهو

(١) د. محمد كامل حسين فى الادب السوفيتى ص ٩٠ وما بعدها .

يرعى مصالح الطبقة الأكثر تقدما . وهى بالطبع فى نظرهم الطبقة المؤمنة بالافكار الاشتراكية ، وهو يعمل على تأكيد وتعميق هذه الافكار مع التطابق بين ابداعه الفنى واتجاهه الاجتماعى وهذا الابداع يتطور — ان لم نقل يتجسد — فى مجرد عكس الحياة فى حركتها التاريخية واثراء الفكر بكل ما يتصل بتجارب البروليتاريا اى ان الابداع الفنى محدد ومتبدل فى الاختيار داخل الحركة التاريخية الدافعة الى مصلحة مجتمع معين بحجة ان الخيال إنما يأخذ مادة من الواقع والانسان جزء من هذا الواقع فليس هناك من تناقض بين الذات والواقع الموضوعى بل انهما يتزجان فى صورة شكل جديد وهو الواقع الموضوعى المركب من الذاتية والموضوعية .

وعلى الفنان تجاوز هذا الواقع متغلغلا فى داخله كاشفا عن المعانى الداخلية لهذا الواقع فلا يرينا اياه على ما هو فقط بل كما يجب ان يكون هذا الواقع .

فماركس يعتبر الفرد «كائن اجتماعى» وكل ما يتدعيه انما هو نتاج نشاطه العملى والفن هو المعبر والعلامة الدالة على هذا النشاط العملى وكما يرد انجاز كذلك ان الطبيعة لا تنزل فى ناجية والفكر فى ناجية اخرى . وأن تكاء الإنسان لم يكتمل الا حين أدرك وسأئل تغيير الطبيعة .

فهناك رد فعل متبادل بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع بناء على ان جزئى العالم المادى والمعنوى — على حسب الفكر الماركسى — متصلان مؤثران فى بعضهما .

فمنظوية لينين المعروفة باسم نظرية الانعكاس والنايعة من فكرة ماركس أصلا ترى ان الذى يحدد شعور الناس انما هو وجودهم الاجتماعى وليس هو شعورهم هو الذى يحدد ذلك الوجود فافكار الناس ومعارفهم انما تلك كله انعكاس لطريقة وجودهم . وان كان لينين يوضح هذه النقطة بالتركيز على ذلك الانعكاس . وليس التفكير مجرد بناء علوى بل هو صورة متناقضة لانعكاس العالم الخارجى وللواقع كذلك .

وهنا يخالف الفكر الماركسى نظرية هيغل اذ يرون ان الحركة الفكرية

ما هي الا مجرد انعكاس لحركة الواقع منقولة الى ذهن الانسان في حين
أن هيجل يزي ان الحركة الفكرية هي التي تكون الحقيقة وهذه هي المظهر
الخارجي للفكرة .

ومع ذلك فقد كان المفروض ان يسيطر المنهج الحقيقي للواقعية في
الفن التي ترى على سبيل المثال ان الفنة الاشتراكية يجب الا تعرض
بهرجة سياسية واللوانا غامقة الدلالة على المغزى السياسي بل يجب ان
تنبع من داخل الحياة نفسها تصور بالوسائل الفنية وبالقدرات الخاصة
للفنان ما وراء هذا السطح الظاهري وما يتموج داخله من مشكلات
اجتماعية ثم يقوم الفنيان ببلورة المفهوم الاصيل وبسط ركام الاحداث
المختلفة .

اذ يجب أن تكون خطوط العمل الفني نسيج الحياة فمجرد الالتكاء على
الفكرة السياسية لا يمكن ان تنبى عن الموهبة ، وهذا اتجاه طيب
ومقبول ولكن الخطأ أو الخطر كما سبق راجع الى التطبيق لهذه
الفكرية .

راي لينين ان الفن مرتبط ارتباطا وثيقا بكل تطور مادي في المجتمع
وعلى ذلك فالفن وسيلة لتربية انجماهير على ان تقوم هذه الجماهير
بمعارضة النظام الاجتماعي الذي يحرمها من حريتها حتى يسكن للادب ان
يقدم لهذه الجماهير ما يفيدها مادام الادباء والفنانون واقفين في صف
الثورة الاشتراكية .

«ان الانتقال الى مواقف الحزب في الادب كما في الايديولوجية عموما
يتم - حسب لينين - عندما يدرك الادبي العلاقات بين الطبقات ولا يبق
أمامه اذ ذاك الا ان يختار ويقف في صف هذه الطبقة أو تلك في مواجهة
الاحداث وبكلمة أخرى فان الاديب يجد نفسه امام ضرورة اختيار سياسي
وهو يختار حسب ما يميله عليه واجبه الطبقي» (١)

ولكن القضية لا تكتمل حيثياتها ففكرة الواجب الطبقي تبدو غامضة
وكلي فنان يستطيع تفسيرها كل حسب ما يريد بل من الممكن ان تمنى حرية

(١) المعرفة مايو ١٩٧٠ وزارة الثقافة دمشق ص ٢١٢ .

الاحياء وحرية الفكرة ، ومع ذلك فهو يرفض الحرية المجردة للإبداع ويرى أن الفن ليس فوق الطبقات وأنه غير متحيز مع ماضى ذلك من المناقض الواضح بين الحرية والتحيز . بل إنه يضع فى مقابل هذه الحرية التى نراها للاديب بقدرة حرية تسمى بالادب المتحيز . وأن السرية لا تنعدي — فى معتقده — «عكس الحياة بشكل أمين فى حركتها التاريخية» (١)

فعمدا يطمح لينين من بوجدانوف كتابة رواية للعمال ويرسم لها خطوطها ومناهجها والغرض السياسى منها تكون حرية الإبداع قد تمزقت أن لم يكن قد محقت حين يقول له : عليك أن تكتب رواية للعمال تظهر كيف أن الرأسماليين الكواسر قد نهبوا الأرض ، وبددوا البترول كله ، والحديد كله والخشب كله وكل الفحم سيكون هذا كتابا مفسدا للفنانية .

فبينما يسلم الواقعيون بأن الكاتب أو الفنان حين يؤكد أسأله موهبته قد يكون مقنعا فى وجهة نظره التى ترى أن مجرد المعرفة بواطن الانبياء لا يكفى للإبداع الفنى وأنه ليست هناك معرفة نظرية نستطيع بث الحياة فى الجماد وأن تمد الفنان بتعبيرات مبتكرة — يسلم الواقعيون بهذه النظرة وأن الفن يخاطب الاحساس وأن العلوم تخاطب العقل وأن الأول يستعين بالخيال والثانى يستعين بالتعليل وأن الواقعية لا تمنع المواهب الفنية للمجردين منها ولا تخلق من الفنان العاجز فنانا مبتكرا الا انها تقوم — فى أهم — بما هو أفضل من ذلك انها لا تقدم وصفا لطبع المبتكرات الفنية ولكنها توقف الضمائر عن طريق تنمية الادراك السليم والفهم الواعى ونعميق المعرفة لتهىء بكل ذلك قدرة الفنان على أن يبتكر بل ويجدد الاسكار مع ارهاف مشاعره عن طريق استكشافها للفنان العلاقات بين الاشياء والفراسط الخفى بين ما يظهر وما لا يظهر منها .

ولكننا لا نستطيع قبول مثل هذا الحجاج فالزعم بأن الواقعية تساعد الفنان على الرؤية أو تقدم له المعتقدات الصحيحة بالعلاقات الاجتماعية ينلنى فى الوقت نفسه ما يجب وما يختص به الفنان من قدرة

(١) المعرفة ص ٢١٤ .

قواتية. على الرؤية الصحيحة للأشياء من مطلقا فنية الخاصة حتى يصبح ما ينتج. واقعا في دائرة الفن أما فرض الوصاية بحجة ازالة التشاخص بين المثل الفكرية والواقع الاجتماعي بذلك تحمل مرفوض للفنان الصادق. الحس يستطيع التمييز الصادق للأشياء ونحن بذلك نكون قد حرمانه وحرمانا أنفسنا من تجربة الفنان الخاصة في اطار قضيته الفنية .

أما القول بأنها تدرب الفنان على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة وتدفع به الى التغلغل داخل معتك. التناقضات لنفجر له معنى الحياة والحراك الجوهرى للأشياء ومباغته فقول لا يؤخذ على علاقه ؛ فليس هذا من شأن كائن غير الفنان نفسه والا فقد هذه الصفة فاذا لم يكن قادرا أو كان فاقدا لادواته الفنية التي تساعده على التوغل داخل أسوار الأشياء واقتناصها وابتزازها في حدود ما تتيحه له عبقرية فلا معنى لادخاله في دائرة الفنانين .

وعلى ذلك يصبح من لغو القول الزعم بأن المادية التاريخية ستمد الكاتب بعق النظرة للأشياء حتى يجبد عمله الفني لان العمل الفني ما هو الا عمق نظرة خاصة للفنان المنتج له محوطة بوسائل الفن الخاصة .

اننا نؤمن بأن التهرب من المساهمة في قضايا المجتمع ومشكلاته يعتبر جبنا ونؤمن بأن القارئ الحديث في هذا العصر الذي يتميز بالحركة الدائمة لا يرضى الاكتفاء بأن يخلق على اجنحة خياليه تطير في فراغ مزيف متوهم في صور براقة مجدية من نبض الحيوية بل عليه المساهمة في عالم منغبر متحرك له مشكلاته وقضاياها بل وعليه أن يساهم ببنه باعتبار هذا الفن مرآة لعقله ووجدانه في جميع ألوان القضايا والمشكلات التي تزخر بها الحياة على ان يكون ذلك نابعا من حساسيته الفنية وشعوره الخاص لا باعتباره مجرد عاكس للتغيرات التي تدور في اطار المجتمع .

لقد كان النقد السوفيتي يضع عينه على قيمة الانتاج الادبي من ناحية خدمة الفكر الشيوعي ولا يقبل ان يخرج الفنان عن هذا الاطار فمثلا حين ننظر الى موقف هذا النقد من الكاتب القصصى زوشنكو الذي كان يؤلف قصصا عن الحب والزواج والروابط الاسرية. واحيانا يقدم نقدا للذين يستخدمون شعارات شيوعية ويسيطرون استخدامهما نجد انه يتعرض

للتجريح. ويجيء في قرار لادائه «إن لادبي للسوفييتي. ليس فيه مجبالية
تليؤلفات والكتب غير ذات القيمة من الناحية الفكرية للشيوعية». ثم يصدر
قرار بطرده من اتحاد الكتاب السوفييت .

وكذلك الامر. بالنسبة ليوريس باسترناك فمسد اتهمت روايته بأن
منهجها الفكرى العام لا يتماشى مع الثورة الاشتراكية وانه يبرز في صورة
مشرقة حياة الراسماليين وان ابطال روليه فرديون يهتمون بمشكلاتهم.
الخاصة وان بطل قصته «الدكتور زيفاجو» يستشعر نحو الثورة نفورا.
وانه لم يشجب موقف بطله هذا وأن. هذه الرواية تتعارض مع تقاليد الادب
السوفييتى الرائقة .

ثم يرون في نهاية الامر ان هذه الرواية تبعد من غرور زائف واثارة
شكوك حول ثورة أكتوبر .

- فعلى ذلك يصبح المضمون الفنى مستهدا من الواقع الاجتماعى لا من
«موقف» الفنان من رايه تجباه هذا المضمون وبذلك يفقد العمل الفنى.
خصوصيته وأصالته فالمفروض ان تكون قيمة هذا العمل الفنى متولدة من
خصوصية الموقف الفكرى الخاص للفنان وما يضيفه الى بقية المواقف من.
قيمة ثرية تعيد من السلوك الاجتماعى أو تعطى رؤية جديدة ونحن في
ذلك لا نلغى قدرة الفنان الخاصة فيما يمكن ان نطلق عليها لفظ عبقريته.
الذاتية وفى الوقت نفسه نكون قد راعينا التفاعل المستمر بينه وبين
بيئته ومجتمعه ، فما لا شك فيه «ان مادة العمل الادبى اما ان تكون مستمدة
من العالم الذى يحيط بالفنان ، واما ان تكون تابعة من العالم الذى ينطوى.
عليه وهو فى أى الجالين يحدد موقفه من احدى ظواهر الكون كما يدل
دلالة واضحة على ان الخلق الادبى مرتبط بمبادئ وآراء خاصة ...
فلنسلم اذا بالمسؤولية ما دام هنالك التزام . . ايا كان لون.
الإدبير، وأيا كان طبعة ومزاجه وثقافته وتجربته وموقفه من الحياة . وفى
هذه الايام يتجه الادب الحديث الى فهم النفس البشرية فهما قائما على.
تصوير الواقع دون زيف. فيروا لفرء . وفى هذه النزعة المجلة المختشقة
يصطدم الاديب بمواقف. المجتمع ولا يتقبل كل الآراء التى تشيع من.
حول . فيحدث ذلك للتصدع الذى يندبؤى الى الابداع. وللى المدعوة الى.

معايير فيها ما فيها بما لا ترضى عنه المجموعة أول الأمر في كثير من الأحيان ، فالمسئولية بهذه الكيفية ليست سلبية بالنسبة لمن حوله لأنه يطبقه يسمى لأحداث أثر كتب من أجله ، وبين هذه الغاية وموقف المجتمع مئة وموقفه هو من المجتمع ورغبته في تحقيق فلسفته ودعوته الى معاييره التي أخلص لها تكبر المسئولية وتتعدد ، لماذا هي ممتدة في نفسه متشعبة. وإذا هي متصلة بالمجتمع تصطرع من أجله ثم إذا هي لا تخلص من قيود الفن وطبيعته» (١)

إذا لابد من الوفاء بمطالبين الأساسيين الحساب الخاص والاشغال الذاتي المتصل بوجودانه الفنى مع وفائه بالمضمون المعبر عن حركات الجموع فيما يمكن ان يسمى بالمزج البنائى بين الصياغة والفكرة عن طريق امتداد وعيه والتصاقه بحركة وتموج المجتمع . ومن هنا يكتسب فيه الاحترام والقبول لبغده عن الاقتصار والفرض بدعوى انارة الطريق للفنان حتى يتحسس المشكلات بصدق كما يقولون .

ولعل خير دليل على صدق ذلك تحليلات بلزاك الواقعية بالرغم من معتقده السياسى الخاص فى المسيحية والملكية فقد استطاع - كما سبق - القيام بفلسفة التزامية اثارت اغصاب الواقعيين الاشتراكيين انفسهم الذى صرحون انه خير دليل على سيطرة المذهب الواقعى فى الادب . فاذا كان كما يقولون فلماذا يطالبون كتابهم بالتزام يضعون تقنيته الخاص لهم . بل انهم يعترفون ان ميدانهم السياسى لم يمنعه من حسن الوفاء لمبادئ الواقعية وإذا كان ذلك صحيحاً فلا معنى لفرض منهجية سياسية على الأعمال الأدبية . يقولون عن بلزاك «ان عياطفه السياسية لم تعصبت عينيه تبط الى الجيد الذى يخفى عنه الحقائق . . . كان قلب بلزاك وعقله واحساسه الشريف النزيه فى ثورة على نظام عصره . . . لم يكذب يوماً قصته «المهارة الانسانية» حتى شغلت المشكلة الاجتماعية ياله مطلق يعرضها فى أساليب ثورية تقبيل منه قوله ، كيف يحرم قارس الحبوب ومتبعتها وساقها وحاصتها ثمرة كده فياكل اقل مما ياكل غيره؟ . . . ولم يغيب عنه ان نظام الحكم فى عصره يقتضى «ثلاثين»

(١) مجلة الآداب ١٩٥٤ مقال بقلم د. «أحمد كمال زكى»

«مليوناً» من الانفس في سبيل خمسمائة اسرة نبيلة. وان ديمقراطية
الاغنياء تستهلك الضعفاء وأن الرأسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من
ايمانه بالحياة الشريفة وبالقيم الانسانية .. ويقول : «انه يشم رائحة
الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط وانه يرى شبح
الاشتراكية يصعد في الافق .. لقد مزج بلزك شخصوة الخاصة
بالشخوص التاريخية ومن يتصفح فهرس قصته «المهارة الانسانية»
لا يكاد يميز بين هؤلاء وهؤلاء وهو يستخلص العنصر المحرك والعامل
البارز والعاطفة الغالبة ... ويبعث خياله المركب الحركة في كل هذا
ويعمل على انماؤه ويظل يدفعه الى الامام حتى ينتهي به الى هـاوية
نهـايته» (١)

وبعد هذا الدفاع الحاز عن واقعية بلزك وهو لم يخضع فيها لتوجيه
خاص أو تقديم «مساعداً للواقع» لتوضيحه ومساعدته بل اعتمد على
ذاتيته وقدرته الفنية الخاصة باعتراف الواقعيين الاشتراكيين انفسهم .
فاننا نرى ان الفن الاصيل هو الذي يقدم استكشافاً مطلاً جديداً للأشياء
ولعله من المناسب الاشارة الى قول الواقعيين الاشتراكيين انفسهم
«لقد كان كل شيء حقيتي موهوب في الفن خلال سائر العصور مبتكراً
وقردياً على الدوام ... ان فردية الفنان عامل عظيم الاهمية في استمتاعنا
الفني بآثاره» (٢)

ومع ذلك فمناصراً الواقعية الاشتراكية يرون ان مذهبهم يحاول فهم
الوجود بدون زيف وانه منهج علمي يعرض للأسباب والنتائج وبه يظهر
تزايب الوجود ويؤدي الى ربط الفرد بغيره ويربط المشكلة الخاصة
بالمشكلات العامة وانه يوضح الهدف المشترك بين الفرد والمجموع في عمل
مشترك يحل فيه التعاون محل التنافس .

ولكن هذا المنطق يصعب قبوله لأن أخطر ما في هذا المذهب الدعوة
الى التحيز والتحزب ، وربط الفرد بغيره انسياً ربط جبري في حدود

-
- (١) جون قريفييل — الأدب والفن في ضوء الواقعية ص ١٣٦ .
(٢) ملحق بكتاب علاقة الفن بالواقع بقلم : ف . م . زيرنكو منشور بمجلة
عكس العدد الرابع والسبعون ١٩٥٢ .

مفاهيم مقننة سابقا وخاضعة لارادة الحزب قبل أن تكون نابعة من ارادة حرة للفرد .

أما الزعم الآخر كذلك بأن اعداء الواقعية فى رفضهم تفسير حركة التاريخ بأنها حلقات متتالية من الجهاد فى سبيل الخلاص من الاستعباد انما تحرص هذه النظرة لتظل خادمة لتمييز الداعين الى رفض الواقعية على غيرهم فهذا قول على مرض صحته لا ينهض دليلا على ضرورة فرض المذهب .

كذلك فان القول بأن «الوجودية» تعمل على تنمية النزعة الذاتية وتقوية الميول الفردية ولهذا تؤيدها القوى الرجعية الغربية الرسمية وغير الرسمية كل التأييد وتشترك معها فى مقاومة خصومها الشرعاء . هذا القول لا يستقيم على ساقه فقد سبق من رؤية هذا المذهب «الوجودية» «الوفن للفن» ان الالتزام الوجودى يكاد يكون قريبا من الروح العمامة لشخصية الفنان وعلاقته بالمجتمع ولم نسمع ان الدول الاستعمارية تنشر اعلانات او تقدم نشرات للدعاية للمذهب الوجودى فى فلسفته الفنية واما نظرية «الفن للفن» فلها ظروفها الخاصة وفلسفتها التى سبق عرضها ولا نعتقد انه جال بأصحابها فكرة خدمة الاستعمار تلك التهمة التى يشهرها الواقعيون على الدوام فى وجوه خصومهم حتى أصبحت رذيلة من رذائلهم المعروفة ولعلنا نذكر اتهامهم لكأمو بأن الأمريكين يدفعون له ثمن تأليف كتبه .

هذا ونستطيع ان نشير الى ان فلسفة الالتزام قد وجدت لها صدى فى النقد الادبى فى الولايات المتحدة نفسها وهى تمثل من الناحية الاقتصادية قمة الرأسمالية فقد راحت اصوات النقاد أيضا ترتفع فيبا داعية الى النظر الى الادب نظرة ذات مطلات اجتماعية .

و قد قام برنارد سميث بالدعوة الى هذه الفلسفة الرامية الى ربط الادب بنشاي العصر «وئس اتسع نطاق تأثير الواقعية الاشتراكية فى أمريكا بعد ذلك ، وظهر فى نتاج نقاد يمثلون اتجاهات مخالفة لاتجاهات الواقعية الاشتراكية مثل اليندين آدموندز ولسن وكينيث بيرك» (١)

١) د. محمود الربيعى فى نقد الشعر ص ٩٥ .

وكذلك كان النقد الانجليزي اضعف لأنه دعوى الالتزام فيما كان يدعو إليه كروستوفر كودويل (Candwell) (١٩٠٧ - ١٩٣٧) الذي يعتبر شخصية علي الاتجاه الفردي الذي يتميز به النقد الانجليزي، كما أنه ثورة على الحرية البنحوازية الكاذبة» (١)

وما هو معروف أنه كما سبق أنه ان قدسنا بدعوة سارتر وفيلوره كانت التجال. التخصيص للعائز الواضحة بفلسفة الالتزام. نحن ندها الإبدعي من طريق دعوة سارتر المتأثرة بفلسفته الوجودية التي سبق عرضتها.

وفي الصلحات التتالية نفترض. نحن من التخصيص للنقد الأدبي الذي يرتضيه سارتر للأعمال الأدبية بناء على فلسفته الإلتزامية الخاصة.

والنقد الأدبي في هذا المفهوم يؤكد ضرورة تنبؤ العمل الفني عن طريق مدى تجاوبه وأصله الوجداني مع أفراد هذا المجتمع وتوجهاته الحرة.

ونلاحظ ان سارتر في منهجه النقدي ينفي عن نفسه انتفاعه بالنتيجة النقدي الماركسي، وهو يبدأ بوضع مجموعة من المسائل وموقف النقد من.

يبدأ بمسألة الكتابة وبرنامج طريقة من طرق «الكشف» للعالم وان الثورة وحده هو الذي يجب أن ننوط به الالتزام، نالشر نحن رأيه هو الذي يتجلى القيام بعمل الدفاع عن الديمقراطية، وأن هذه الديمقراطية التي هي نتاج الحرية اذا أضناها تهديد مان على الناس أن يترك قلبه لأجل سلاحه وعلى ذلك فالأدب يسير بك إلى المعركة.

«ان فن النثر يتضمن مع النظام الوجداني الذي يظل للنثر فيه معنى الديمقراطية. ونحن نهدف هذه الحرية ينتقل التبدل للنثر، وهذا يعجز القلم عن الدفاع عنها، وهذا يتوجب عن الفنان أن يعمل السيلاج به. فان الأدب يرمي بك في قلب المعركة والكتابة هي وسيلة مختصة من أجل

(١) السابق الصفحة نفسها.

ارادة الحرية ، وحين تبدأ فأنت اذا بالمرح تست أم أبنت» (١) .
فهو يرى أن النثر هو التعبير الصادق والواضح عن وجهة نظر السق.
ويرى أن اللغة كأداة قوامها الاتصال وتدعيم النصال بين الانسانية ،
فالنثر ينحو نحو هذا العالم الموحدة، والكاتب في هذا الصراع الذي يشارك فيه
مع الآخرين ملتزم بمتطلبات عصره من مساهمة عن وعي كامل يقور فيسه
هذا العالم المتعكس على مرآة ذاته ليخلقه من جديد .

مسارتر يؤكد أنه «بدون شك عمل الكاتب حادثة اجتماعية فالنثر الادبي هو
نثر ملتزم Committed ويجب أن نستعمل اللغة بعناية وفيهم مع مراعاة
أنه لا يقصد اللغة اليومية لغة الحديث التي هي مجرد نشاط عام ولا تلك
اللغة الشاعرية أن صرح التغيير .

فهو يريد أن يكون الفن قائما على تخيل ووضع العالم في نظام ما ،
وأنه اذا كان على الكاتب أن يكون «تقدما» فذلك راجع الى أن طبيعة العمل
الفني هو أرساء الحرية .

فالكاتب لا يكتب لنفسه وهو لا يلتقي بانفعالاته وذاته على الصفحة
التي أمامه لجرد أن ذلك هو كل مهمته وواجبه فهذا لأنه لو وجد الاديب
مفردا ووحيدا بدون الآخرين فقد العمل الفني اعتباره «كموضوع واندهى
الاقر بالاديب الى اليأس وترك الكتابة» :

والكاتب يضع أمام عينه أنه يواجه نفسه بكتابته أمام حرية قارئه
وهو يعلم في الوقت نفسه أن الكلمة التي يقولها إنما هي «نعم» وعلى
ذلك فهو على وعي تام بخطورة ومسئولية كأداة اجتماعية تضه أمام
لخصوليته أمام نفسه وأمام الآخرين .

وسارتر ينفي الالتزام عن الرسم والموسيقا والنحت لأنها مجرد معاني
أما الكاتب فهو يعرب عن المعاني ، ويرى في الوقت نفسه أن الشعر من
باب الرسم لا يقبل الالتزام .

Situation. p. 113 (١)

ونلاحظ، أن الدكتور ظه حنين يعارض سارتر في هذه النقطة ويرى.
«أن المصورين والمثاليين والبنسائين والموسيقيين يمكن أن يلتزموا ويحتملوا
التبعات، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر، وبعد
أن وجد النثر، وفي العصر الذي نعيش فيه، وفي البيئة التي يعيش فيها
جان بول سارتر نفسه» (١) .

ويسخر سارتر من أصحاب نظرية الفن للفن وكل من يحصر الفن
في إطار فني بحت ولا يقبل كذلك النظرة الفردية التي تعتبر الفن مجرد
كشف عن اللاشعور .

أما حجة سارتر في أن الشعر لا مكان له في الالتزام فانه يعللها بأن
الشعراء يرفضون استخدام اللغة ويرد على المتسائلين بأنه لا يستطيع أن
يجلم بالالتزام الشعر فيوافقهم على ذلك لأنه يرى - كما سبق - أن الشعر
يدخل في باب الرسم والنحت والموسيقا وهي فنون لا يمكن لها أن تلتزم
لأنها بدون معنى فالمعاني لا ترسم ولا توضع في الحان ممن الذي يجرؤ
والحالة هذه أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين، وعلى
العكس من ذلك فالمكاتب عمله هو بلورة المفاني، وأيضا من الناحية
الأخرى نلاحظ فرقا ثانيا هو أن نفوذ وسلطان المسائي انها هو في ميدان
النثر والشعر، انما هو بجانب فنون الرسم والنحت والموسيقا» (٢) .

ويناقش سارتر فكرة رفض التزام الشاعر بحجة أن الشاعر قد
ابتعد عن اللغة فهو في الوقت الشعري L'attitu de poétique يعتبر الكلمات
مجرد أشياء، والشاعر يقف عند الكلمات لا وراء الكلمات، فالشاعر
يرى الكلمات ليست أداة بل مجرد إشارة يخترقها الى ما وراءها .

«ان الشعراء أناس يرفضون استعمال اللغة نفعيا ولأن المعرفة
الحقيقية تكمن في استخدام اللغة كأداة وبواسطتها فلا يمكننا أن نتخيل أن
هدف الشعراء تمييز الحقيقة وليس كذلك عرضها أو توضيحها» (٣) .

(١) ألوان ص ٢٧٧ .

Situation. p. 63 (٢)

p.63 : 64 (٣)

ولعل الدكتور ابراهيم سلامة كان متأثرا بفكرة سارتر هذه في دعوته الى الادب الاجتماعى والى ان النثر هو القادر على القيام بوظيفة التعبير حين يقول : «ونحن فى حاضرننا لا نحتاج الى الشعر الغنائى كثيرا ولا الى الشعر القصصى كثيرا . . اما شعر الحياة التى نحيها والاحداث التى نعانيها فهو ما يجب ان تتوجه الجهود اليه . . واللغة النثرية لا الشعرية فى هذا الادب الاجتماعى هى الاداة الطبيعية للاداء لان اساليب الحياة فى طبيعتها لا يؤديها الناس بالشعر : ولان الشعر يتحكم فى الشاعر اكثر مما تتحكم فيه الوقائع ولان الاناقة فيه لا تتفق مع خشونة موضوع الاداء فى كثير من الاحيان» (١)

وسارتر يرى كذلك ان الكلمة للمتحدث مجرد خادم مطيع ونكبتها للشاعر نافرة متوحشة فهى تمثل مخلوقا ذا كيان مستقل ، والشاعر خارج هذا النطاق اللغوى «والكاتب الملتزم يعرف ان الكلمة فعل ، وهو يعرف كذلك ان الكشف تغيير ، ولا نستطيع هذا الكشف الا اذا رغبتنا فى التغيير وقد تخلص من الحلم المسنحيل فى تصوير تجريدى للمجتمع» (١)

والعلاقة الوحيدة — فى رأى سارتر — التى تربط بين الشاعر والنثر هى مجرد رسم الحرف وحركة اليد التى ترسم هذا الحرف وفى غير ذلك ينقسم الاثنان ففن النثر — يباشر فى اثناء الحديث ومادته لها معنى بشكل طبيعى ولها دلالة ، والنثر فى موقفه فكرى انه كما يقول سارتر الاصبع السادسة او الساق الثالثة ؛ والكلمات مجرد اصطلاحات تبني وتحمي بالاستعمال .

وأذا كان الالتزام محرما او ممنوعا على الشاعر فهل هذا السبب ذريعة نتخذها لاستثناء النثر كذلك من قضية الالتزام ؟ نحن نسأل أى

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب — مكتبة الانجلو ١٩٥١ —

الامور يشتركان فيه ؟ الناثر يكتب هذه هي حقيقة والشاعر يكتب ايضا ولكن -
 عمليتي كل منهما ليست متماثلة تماما ماعدا حركة اليد ورسم الحرف . .
 النثر يكون نفعيا في جوهره وحقيقة امره ، وانا اميل الى الاعتقاد بكل
 رضا الى القول بأن الناثر انسان «يستخدم» «الكلمات» . . الكاتب دائما
 متكلم : انه يسمى ويعيش ويميز ويبهرن ويأمر ويرفض ويستجوب
 ويستفهم ويتضرع ويسب ويلعن ويوعز ويلقن ولو انه فعل ذلك
 في الفراغ فلن يجعله ذلك شاعرا ، بل انه سيكون مجرد ناثر يتحدث
 بدون أية غاية أو فائدة من حديثه (١)

فسارت يرى أن الشاعر يتأمل بطريقة تجريدية كلمات اللغة وهو
 يحس بأن لها اشعاعا خاصا ولا يكاد يحس بانفصام بين الاحساس بأن
 الكلمات «والشاعر في حقيقة الامر قد انعزل تماما عن فكرة استعمال اللغة
 كأداة ، وهو قد اختار بلا نكوص الموقف الشعري آخذا في اعتباره ان
 الكلمات مثل الاشارات أو العلامات الشخص المتحدث «يقصد الناثر»
 وراء الكلمات لتربطه بجانب الموضوع المتحدث عنه وأما الشاعر فانه يكون
 بجانب الكلمات لانها في المنزلة الاولى عنده ، انها تكون مطيعة بالنسبة
 للناثر وانها باقية على حالة متوحشة بالنسبة للشاعر ، وهي بالنسبة
 للناثر مجرد اصطلاحات نافعة وأدوات تستهلك شيئا فشيئا ثم يلقيها
 وراء ظهره وقتما لا تعود قادرة أو صالحة للاستعمال ولكنها بالنسبة للشاعر
 اشياء طبيعية بل انها تنمو كذلك في صورة طبيعية فوق الارض مثلما ينمو
 العشب ومثلما تنمو الاشجار» (٢)

فالناثر هو الذي يملك ناصية الالتزام وعليه ان يطلق الكلمات لتصبير
 كلمات هادئة فقد اختار طريقة كشف العالم للناس وللآخرين حتى يحدد
 كل مسئوليته تجاه الموضوع الذي اختاره ، فلا يكتفى ان يطلق ليستمتع
 بصوت الكلمات وجرسها فالكلمات منسبات محشوة

situation P. 70 (١)

P. 64 (٢)

وعليه ان يسددها لاهداف ولكنه فى الوقت نفسه عليه ان يهتم
بجانب اهتمامه بالمضمون الى اهتمامه بالاسلوب ، فالاسلوب يعطى
النثر قيمة .

ومع ذلك يجب الا يكون الاسلوب هو القضية ولا يكون الشاغل هو
البحث عن الاسلوب وانتظار الفكرة التى تهبط فان مقتضيات المتجددة فى
الاطار الاجتماعى ستجعل الفنان ملزما بايجاد لغة جديدة أو تكتيك جديد
!غالبن لم يكن أبدا بجانب الاسلوبيين

L'Art n'a jamais été du côté des pwristes P.76

مع ملاحظة ان سارتر يرى ان الصيغة المقبولة للاسلوب انما هو ذلك
الذى لا يكاد ينتبه اليه القارئ لانه يؤدى دوره فى خدمة المعانى ويزيد
بها ايضاحا من قدير ان تتوقف انظارنا لتأمله افالناثر يضئ معانى عواطفه
ساعة يعرضها اما الشاعر فهو على النقيض من ذلك انه يصب عواطفه
فى قصيدته الشعرية ثم يقطع علاقته بها» (١)

ويقدر العلاقة بين القارئ والكاتب من جهة الاسلوب بانها مثل لوح
زجاجى غير مصقول يتوسط القارئ والكاتب ، وعلى ذلك يجب ان تجيء
المتعة الجمالية كنها غير مقصودة أو كشيء خفى لا يكاد أحد يفتن اليه فان
تناسق العبارة وموسيقية الجمل تقدم «تهئية خاصة للقارئ بدون اشارة
انتباه ويضرب لها مثلا بأن طقوس الايمان ليست هى الايمان ولكن القداس
مهيب له ، أو مثلما تنظر الى رقصة من الرقصات فى حد ذاتها لن يبقى
منها الا تأرجحات سخيفة ومملة .

ويرى سارتر ان الذين يعارضون الالتزام باسم نظرية الفن للفن
القديمة كما يسميها ، يرى انهم ايضا لا يمكن ان يقبلوا بها لانها
جمالية محضة بدون فائدة ، ولانهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ
شيء واحد .

ويعرض الدكتور طه حسين الى تحليل سارتر للعمل الشعري وخلصه من هذا التحليل الى رفض التزام الشاعر فيرى ان الاستدلال بالتاريخ يثبت خطأ سارتر وأن الشعراء كانوا يلتزمون وأن حجتهم التي أطل فيها للتدليل على وضع النثر ونصاعته وقدرته على الاتصال تصبح لا سند لها اذ يلجأ بعض الناثرين الى أسلوب الشعر الذي رفضه سارتر وقد يحدث العكس .

يقول الدكتور طه حسين : ان جان بول سارتر «انما يتحدث عن الشعر المعاصر عند بعض الاوربيين أو عند بعض المذاهب لبعض الشعراء المعاصرين وامام مشكلة خطيرة لم يحلها ولم يحاول ان يحلها .. وهى ان الإنسانية المثقفة تكلمت شعرا قبل ان تتكلم نثرا ، وأدت بالشعر أغراض الحضارة كلها فى وقت من الاوقات ؛ فقد كان الشعراء اذا يلتزمون ويحتلون التبعات ينثرون بالحياة الواقعية ويؤثرون فيها الى حد ان كان الشعر بالقياس الى الإنسانية القديمة مصدرا خطيرا من مصادر التاريخ ومن السخف ان يقال ان شعراء الالياذة والوديسة والشعراء الغنابيين والمثليين عند اليونان والبرومان وفى العصر الحديث لم يكونوا يلتزمون ولم يكونوا يقصدون الى المعانى فى انفسها ولم يكونوا يتخذون الالفاظ وسائل الى هذه المعانى» (١)

كذلك يعرض الدكتور طه حسين الى الوجه المقابل من القضية وهو «ان الكتاب الناثرين قد يذهبون مذهب الشعراء فيعنون بالالفاظ فى نفسها ، ويتخذونها غاية نفعية ومظهرا من مظاهر الجمال .. ومن الظواهر الادبية الواقعة المحققة ان الشعراء قد يقصدون الى المعانى ، ويتخذون الالفاظ وسائل اليها ولجج الكتاب قد يعنون بالالفاظ ويتخذونها فى انفسها مادة الفن ، فاذا كان الالتزام واحتمال التبعات منوطا باعتبار الالفاظ وسائل والمعانى غايات ، فأصحاب المعانى من الشعراء والكتاب سواء فى الالتزام ، وأصحاب الالفاظ من الشعراء والكتاب سواء فى التحرر من هذا

الالتزام» (١) ويضرب الدكتور امثله بشعراء المقاومة الفرنسية الذين يعرفهم سارتر ويؤكد أنهم كانوا جميعا ملتزمين .

على انه من الناحية الاخرى نلاحظ ان سارتر لا ينكر ان يكون الشعر مكتفا بمشاعر اجتماعيه ومتخذاً موقفا من الاحداث السياسية التى تهم المجتمع ولكنه مع ذلك يرى ان هذه الامور تكون غير واضحة ولا بينة او شافة عن نفسها فى الشعر مثلما هى كذلك فى النثر ، وانه من طبيعة العمل الفنى فى الشعر اذا النبس المسائل الاجتماعية فانما يكون من جهة اثرها الذاتى فى النفس وتأخذ اما طابع الهروب منها او صوغها فى اطار ذاته ولا يخرج عن هذا الاطار ، بيد ان الناثر فى قصته او مسرحيته يرمى رميته وهو واثق من الهدف فهو خارج ذاته ، توجه الى غيره فهو غير محصور فى قصص عمله الفنى كالشاعر .

ومع ذلك فعمل سارتر كان يقصد الشعر الرمزي حيث تصلح تبريراته لما يحتويه هذا الشعر من ضبابية وغموض ناتجة من تبادل معطيات الحواس .

وحين يعرض سارتر لقولته لماذا نكتب *Pourquoi Ecrire* يؤكد ان الفنان الذى اوجد خلقه الذى يراه دائما جزءا منه لانه منتج ومصدره وفى خلال عملية القراءة يتحقق «وجود» الخلق الفنى فالقارئ ساعة قيامه بالقراءة يقوم بعملية ادراك يوجدها هذا المنتج اى العامل الفنى .

وجهد الكاتب والدور الذى يقوم به انما يكون هو التوجيه والارشاد بدون تدخل وبدون تسيطر ، فهو يضع ثقته المطلقة فى حرية القارئ لذلك فان هدنى الفن هو تجديد نظام العالم وانه لا حيادية فى الفن مع البعد عن اية محاولة لاستعباد القراء .

(١) الوان ص ٢٧٧

يقول سارتر : «البعض يعتبر الفن مجرد فرار أو هروب والبعض يعتبره وسيلة للتحرر والغلبة ، لكن المرء فى امكانه الهرب فى داخل صومعة أو الجنون اوفى الموت . ومن الممكن له كذلك ان يغزو بواسطة الاسلحة وهنا نتساءل لم كانت الكتابة على وجه الخصوص تصنع بواسطتها هروبنا وهجومنا ، ذلك لان وراء مختلف مرامى المؤلفين والكتاب يوجد اختيار اكثر عمقا واشد مباشرة وهذا الاختيار امر مشترك بين الجميع» .

اى ان الفنان والاديب لا يكتب لنفسه بل هناك ما يمكن ان يسمى بالعملية التركيبية بين الكاتب والقارئ الذى يكسب الموضوع المكتوب صفة الوجود «ليس بصحيح ان الكاتب يكتب لنفسه . . ان الجهد المشترك بين الكاتب وبين القارئ هو الذى يؤدى الى اظهار الموضوع المعين والتخيل والذى هو نتاج الفكر ، وبنسبة على ذلك فنستطيع القول بأنه لا وجود للفن الا من أجل الآخرين وبواسطتهم» (١)

وان من أسباب كتابتنا القوية هو رغبتنا فى الاحساس بأننا اساسيون فى هذا العالم ، والخلق الفنى لن يكتمل كذلك الا بعملية القراءة ذاتها والكاتب لا يشعر بعمله الا من خلال وعى القارئ .

وينتج على ذلك ان يكون كل عمل أدبي نداء ، وكل كتابة تقوم بها متضمنة معنى النداء لكل قارئ طلبا لحريته التى لا نستطيع الوصول اليها عن طريق الغواية أو القسر «فالمؤلف يكتب ليتوجه الى حرية قارئه وهو بتطلبها لتوجد عمله»

والكتابة كذلك توجه الى وعى الآخرين من الكاتب بهدف القيام بعملية تغيير تتجاوز الكائن الى ما يكون أى تحمل المسؤولية تجاه العالم من كلا الطرفين الكاتب والمكتوب له مع ملاحظة ان هذه الحرية ذات طابع انساني أى ليست عواطف فردية ذاتية خاصة ، فيجب الا يستغل الفن خارج

نطاقه الفنى اى لا نضع فى الاعتبار الدعايات السياسية او الافكار المذهبية
والا فقد قيمته فالفن الادبى نداء انسانى يتوجه به منشئه لحرية القارىء
الجماعى وانما جميع ذلك قرار حر اتخذه كل منهما فاذا ضاعت الثقة او
فقدت فقد الادب .

والحرية المقصودة ليست فى معناها التجريدى المطلق ، بل انها حرية
تكتسب تجسيدها فى الموقف نفسه شريطة ان تكون — كما سبق —
مقيّدة بحرية الاخرين اى ان الكاتب فى حريته لا يضر بمواقف الاخرين
وحرياتهم .

والكاتب حين يكتب فانه يصارع كثيرا من القوى التى اغتالها الجمود
والعقم فوقفت حجراً كژودا فى سبيل المجتمع ، وهو حين يقدم صورة
للمجتمع فانما يفقد هذا المجتمع التوازن الذى كان يشعر به من اثر جهله
بنفسه .

وعلى ذلك فهو يصبح دائما فى صراع دائم مع القوى المحافظة فى
هذا المجتمع القوى اليمينية التى يساعدنا ان تظل محافظة على توازن
المجتمع وهو يحاول تحطيم هذه القوى عن طريق الثورة .

ويسخر سارتر من فكرة الخلود الادبى التى يلجا اليها بعض الكتاب
هروبا من مواجهة المجتمع والنوص فى ظروف عصرهم بحجة الطمع فى
الخلود الادبى المنتظر فيشبه المجد الادبى ساخرا بالعود الابدى Le Retour
Eternel ويرى ان ذلك مجرد صراع ضد التاريخ وان الالتجاء
والتحمل بهذه الفكرة غير انسانى .

ويدين سارتر الواقعية التى تكتفى بالتصوير الجرد فقط قائلا :
«الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقد ان الشيء الواقعى بمجرد
تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقدرتنا القيام بتقديم تصور
متجذبه عنه ..» ويتساءل سارتر كيف يستطيع الكاتب ان يكون كذلك
تجريديا امام المظالم الكثيرة التى يحتويها هذا العالم ويطالب الكاتب ان
يتجاوز العرض لهذه المظالم بالعمل بهدف القضاء عليها .

والسبب فى ذلك ان الكاتب حين يعرض لهذه المظالم يجعل أساسه القارىء الذى سيكون على درجة من المسؤولية تدفعه للتساؤل عن السبب فى عرض هذه المظالم وانه ليس على أية حال مجرد تأملها المجرد ، بل يطلب منى مخاطبها حريتي ان «اكتشف» هذه المظالم ان اشجبها ، ان أسخط عليها ، ان العنفا ، لان هذا العمل الفنى هو ثقة بين الكاتب والقارىء ثقة تدفع الى منع الاسترقاق ، لان الحرية هى الهدف بشرط ان تكون حريته مرتبطة أتم الارتباط بحرية الاخرين .

وعلى ذلك فسارتر يحدد موضوع الكتاب بأنه الحرية فيقول : «ليس للكاتب باعتباره انسانا حرا يتوجه الى بشر احرار الا موضوع واحد «الحرية» وأن الكاتب حين يكتب فانما يتوجه بكتابه الى قارىء محدد فى وطن محدد ، ولذلك فهو فى موقف محدد ، فهو لا يكتب بدون جمهور وهو فى الوقت نفسه له جمهور معين يتبلور فى ظل ظروف اجتماعية معينة وظروف تاريخية معينة كذلك .

فالكاتب يوجه نداء الى حرية القراء الذين يكونون مثل علامة استفهام تتطلب الجواب ، او مثل فراغ يحتاج الى من يملأه ، وموضوعات الكتابة ابواب مفتحة ، والقراءة تعاقب حر كرم بين اثنين هما الكاتب والقارىء قائم على الثقة التامة بينهما ، وعلى انه ليس هناك ما يجبر المؤلف على الاعتقاد بأن القارىء سوف يعتمد على حريته فى القراءة والعكس صحيح ، فليس هناك ما يضطر القارىء أيضا الى الاعتقاد بأن المؤلف قد اعتمد على حريته فى التأليف يعنى ان أصحابها قد اخفقوا داخل الزمان الذى يوجدون فيه ، ويتساءل أى واحد من هؤلاء الكتاب عشاق المجد المتوهم أين سيجد مكافأته؟ وفى أى جيل قادم؟ وان الكاتب يحرم الجمهور الواقعى من فرصة تمثيل الكاتب لهم وانه بذلك يستبعد قسما عظيما من البشر ، فما يقصده المجد الادبى من عالية تظل عالية جزئية ومحددة ، فمادام الكاتب يختار جمهوره تحتّم عليه اختيار الموضوع غالبا ، اذا سيبقى ذلك الادب الطامع فى مجد متوهم سيبقى مجدا تجريديا ، ولذلك فانه من الافضل ان نعيد فهم المعنى الاكبل لكلمة «المالية» وهى عالية محددة ، بعدد من البشر فى

مجتمع معين ، وبدلاً من أن يحلم حلها مطلقاً في مستقبل أجوف عليه أن يفكر في فترة مخصوصة محددة يختارها بنفسه لاختيار موضوعه ، فالرغبة في الحديث عن القيم الخالدة أو الأدبية أمر محفوف بالآخطار بالرغم مما يبدو من سهولته لأن هذه القيم مجردة .

فالحرية مثلاً إذا نظرنا إليها كمعنى تجريدي تشبه الفصن الجاف بالرغم من أنها مثل البحر حركة متصلة مبدوءة باستمرار ، حركة فيها انتصارات الإنسان على نفسه وعلى جنسه، وعلى طبقاته الاجتماعية وهكذا .

أما إذا أراد الكاتب أن يتحدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليفل ولكن ليتأكد أنه لن يستمع إليه أحد وذلك فهو شئ أو لم يشأ مضطر إلى الحديث إلى معاصرة ، ولابد من مخاطبة قراء معينين في ديومته محددة .

وإذا كان الكاتب في مجتمع ثوري فإن مهمته تكون القيام بدور الوسيط بين الجميع ، وفي المجتمع الطبقي فقط يستطيع الأدب تحقيق ماهيته .

فحين يصبح الجمهور كله هو القارئ هو المجتمع ككل فهنا تتاح للكاتب فرصته ليكتب عن حياة الإنسان بعامة بدون تناقض بين الجمهور والموضوع وهذا يعني في نظر سارتر الغاء الطبقات فيقول : «في مجتمع بلا طبقات ، بلا دكتاتورية سوف يصل الأدب إلى أن يفى ذاته ، وحينئذ سوف بذرك أن للشكل والمضمون ، والجمهور والموضوع أمور متماثلة ومتحدة . . وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء أن يوضح أفضل أيضاً عن ذاتية الإنسان عندما يملك قدرة التعبير في عمق أكثر عن المستلزمات الجماعية» (١)

وفي الوقت نفسه فانغماس الكاتب أو ميله نحو مذهب سياسي أو

فكرى معين لطبقة من الطبقات سيجعله كما حدث لكتاب القرن السابع عشر شريكا لجمهوره ولجتمعه في عيوبه وفي قبول مذهب العلية المتبازة من القوم بدون تقديم أية نقدرات فقد تثبت التقاليد القيم المتعارفة التي ارتضاها المجتمع واتحد بها كذلك الفن «فلا النائر ملمعونا ولا الشاعر كذلك وليس لهما ان يقررا أى حكم على معنى التأليف أو قيمة الادب

Ni Le Prosateur N'eit Moudit Ni Même Le Poète , ils N'ont Point à Décider à Chaque Ouiurage Du Sens Et De La Valeur De La Litterature

والسبب — كما يرى سارتر — ان كليهما أصبح من بنية هذا المجتمع وعلى ذلك فمثل هذا الادب آيل للسقوط ، انه بناء متهدم جدا ومائل ، وأن استلاب الادب يكمن في اخضاع نفسه لقوى معينة أو لعقيدة من العقائد حين يصبح مجرد أداة يستغلها الآخرون ولذلك يقول : «أنا أقول ان الادب في زمن معين يكون مستلبا عندما يفقد القدرة على التوصل الى ان يفنى بوضوح استقلاله وكذلك يكون مستلبا اذا خضع للقوى الزمنية أو لاية عقيدة أو مذهب سياسى ، أو بكلمة مختصرة عندما يجعل من نفسه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من أية أسر . . اننى أقول أن الادب يكون تجىريديا ان لم يحقق برؤية صادقة شموله وأحاطته ، وذلك اذا اقتصر فقط على مبدأ استقلاله الشكلى بدون مبالاة بموضوعه» (١)

وعلى ذلك فالادب الحق هو الذى يوجد في مجتمع لا طبقية فيه ، وهو الذى يبين اتجاه أعضاء المجتمع فيرون فيه ذواتهم ، وبناء على معتقد سارتر فإن تقديم الصورة يعطى نتاجا لها وهو التفسير وهو يقدم على عرض الصلات بين الأفراد بعضهم ببعض من خلال مواقفهم أى انه ادب مواقف لا يقدم بطولات ولا يعرض نماذج بطولية ، بل يقدم حريات مقيدة ، وهذه الحريات امامها الشرك تقف منتصبة على حافة الطريق وعليها ان تختار الطريق وكل فرد هو خالق طريق نفسه .

وهو يرى أن فلسفته ومن تبعه من الوجوديين نحو الفن وعلاقته بطبقات المجتمع إنما نهتم بكل طبقة عاملة في كل زمان ومكان فيقول : «إننا نلتفت نحو الطبقات العاملة التي تستطيع اليوم ... أن تشكل للكتابات جمهوراً ثورياً . أن عامل ١٩٤٧ يملك شغافية اجتماعية ، نحن لم نتعود على لغته ، وهو كذلك لم يتعود على لغتنا ، ولكننا أصبحنا نعرف وسائل الاتصال به . . . اننى لا أعتقد في «رسالة البروليتاريا» فهي مكونة من بشر ، منهم العادلون ومنهم الظالمون ، ويمكن كذلك أن يضلوا بل أنهم مظلون في غالب الأحيان ، ولكن ينبغي ألا نتردد في القول : أن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة» (١)

ومع ذلك فنحن نلاحظ اسراف سارتر حين يحصر مصير الأدب بالطبقة العاملة وكأنه قد عاد من الباب الخلفى إلى حظيرة الماركسية بل أنه يكاد يكون مغالياً بالنسبة إليها . إذ أن نقده السابق إليها لكونها — من وجهة نظره — قصرت دعوتها داخل روسيا واهتمت بالطبقة العاملة في محيط حدودها بينما يرى أن تتوجه الدعوة إلى كل العمال في مختلف البلدان وهذا هو الجوهر الاساسى للماركسية بل هذا هو الاعلان الذى يتقدم البيان الشيوعى حيث نجد «إعمال العالم اتحدوا» .

ويرى سارتر أنه وإن كان قد ولد في ظل البرجوازية فإن العوامل التاريخية تحث على الانفصام والانضمام إلى «البروليتاريا» ولا تبغى فقط أن تلجأ إلى الأسلوب المتيقن المزخرف لتعربى به جميع مظاهر الاستغلال والمظالم ، ولا نطالب بالانضمام إلى خدمة أى حزب له منهج اجتماعى «فلاجل أن ننتقد الأدب لابد من أن نتخذ موقفنا «في أدبنا» لاننا نعلم أن الأدب في أساسه هو اتخاذ موقف وعلينا رفض جميع الحلول في جميع الميادين إذا كانت لا تستهدى عن أصالة المبادئ الاشتراكية ، وفي ذات الوقت يجب الابتعاد عن كل المذاهب والحركات التي تعتبر أن الاشتراكية مجرد غاية لأنها أي الاشتراكية تمثل فقط نهاية بداية» (٢)

فالمجتمع فى رايه يعيش الان سلسلة من الاضـلال تبـع من بنية المجتمع نفسه ، وعلى ذلك فانه من الواجب مادامت مهمة الكاتب التوجه الدائم لمخاطبة حرية القارىء لكى نحافظ على الادب ان نعمل على ايقاظ الجمهور والمجتمع من التـليل الذى يحيط به من كل ناحية .

ولذلك وجب على الكاتب ان يتخذ موقفه من جميع انواع الظلم «ولما كانت كتاباننا ستكون فاقدة اى معنى اذا لم نعمل من اجل ملكوت الحرية .. لهذا فانه يتوجب علينا تسليط الضوء على اغتصاب الحريات فى كل مكان او على اى اضطهاد او على الاثنين معا ، وعلينا ان نفصح سياسة انجلترا فى فلسطين وسياسة الولايات المتحدة فى اليونان وفى ذات اللحظة علينا ان نفصح عمليات النفى السوفياتية» (١)

وفى الوقت نفسه يرى ان يكون توجيه الضربات بملاحظة الهدف اولا وان نميز الضربات الكتابية الكبيرة ، وعلينا ان نسدد نحو الهدف المنشود

وفيما ما تقدم يتضح المنهج الذى وضعه سارتر لفلسفة النقد المنظم كما ينصورها وطابعها العام كما يتضح هو الطابع الانسانى الفردى الذى بدنع اليه الاحساس الفاعل من الكاتب بمسئوليته تجاه قومه وتجاه مجتمعه الا ان المأخذ الذى سبقت الاشارة اليه فى فلسفة سارتر وهو استثناء الشعر من دائرة الالتزام يبقى معلقا بدون حل وبدون مغزى فاقى تحليل للعمل الشعرى يتكون من عنصرين احدهما من الداخل وثانيهما من الخارج والاول يكون فى اثناء انهماكنا فى الغوص المستمر داخل العمل الشعرى . تعاطفنا معه ، والثانى يكون لحظة العودة الى ذواتنا ونرى الاول من خلال الثانى ، وهنا نقوم بمحاولة استكشاف الصلات التى تربطنا بالعالم الشعرى فى اطار رؤيته الخاصة .

وعلى ذلك ففكرة سارتر الرامية الى اخراج الشعر من دائرة

الالتزام تحمل فى طياتها منحى مثاليا لا يمكن من الناحية العملية الاقتناع به لاننا نعتقد انه مهما تصل القصيدة او العمل الشعري من التجريد فان هناك من النقاط التى تجعل حضور الشاعر فى قصيدته وحضورنا فى قراءتها ما يؤكد الدينامية بينهما .

واذا نحن نظرنا الى اعمال سارتر الفنية نجدها تسير فى خطه الالتزامى فعلى سبيل المثال فقد كانت اعمال سارتر المسرحية هى التى نبهت العالم الى المسرح الوجودى فى فرنسا على يد سارتر بعد ان قضى على المسرح القديم مسرح آلهة اليونان والاغريق وانتهى الصراع بين القوى الغيبية والانسان ، واختلق هذا المسرح تحت ايدى الرومانتيكيين ثم على ايدى الواقعيين والطبعيين .

ثم جاء سارتر الذى وضع اساس مسرح «الموقف» التابع من فلسفته السابقة ، وسارتر يلجأ الى جعل ابطاله فى موقف فلسفى مكثف فى اطار منهجه الالتزامى حاملة فى طياتها وجهة نظره الاجتماعية .

فى مسرحية سارتر طريق الحرية *Chemin de la Liberté* نحد المغزى يتبلور فى ان الطبقة الاجتماعية والنظام الاجتماعى هو الذى يمزق العلاقات الانسانية وانه لا خلاص من ذلك التمزق «الا اذا تغير النظام السياسى والاجتماعى ، وزالت هذه الفروق التى تجعل من الناس اقوياء وضعفاء وفقراء واغنياء لا سبيل الى ان يلتقوا ولا الى ان ينعموا بالحياة مادامت قائمة، فهم يجدون المساواة اذا ماتوا . . فجان بول سارتر يريد ان يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريدونها الامراء متفرقين» (١)

وفى مسرحية الذباب *Les Mouches* التى كتبها وفرنسا غارقة فى ظلمات الاحتلال النازى يجعل سارتر فى مسرحيته البطل الاغريقى اوريست *Oreste* يكشف حريته ويعرف عن طريق هذه الحرية

المسئولية تجاه الحياة فى مظاهرها المختلفة لذاته كذلك يعرف ويدرك مسئوليته تجاه الآخرين الذين قد يتخذون من اختياره مثالا لاختيارهم .

فكانت «الذباب» دعوة وطنية ضد الالمان وضد حكومة فيشى وقد مثلت هذه المسرحية فى ٣ من يونيو ١٩٤٣ ابان الاحتلال النازى وسارتر وان كان قد اعتمد على اختيار شخصيات رمزية الا ان كل شىء كان مفهوما للفرنسيين فلوريست بطل المسرحية يدعو الفرنسيين الى القضاء على وخزات الضمير والانضمام الى المقاومة ضد الالمان .

وقد اكتشف اوريست الحرية التى رآها بدون ارتباط او اختيار مجرد سراب خادع واوريست قد نفى من ذاته العامل الاخلاقى الذى هو التقدم والرموز له بالذباب فى المسرحية وذلك حين قتل امه كلينمسترا وزوجها ايجست فى فعل حر وارادة حرية واختيار حر كذلك .

فالمسرحية «كانت تحمل دلالة سياسية لم يخطئها الشعب الفرنسى الخاضع للاحتلال النازى .. لقد كانت فرنسا - حكومة فيشى - هى أرجوس وكان ايجست هو رمز الاحتلال النازى ، وكانت كلينمسترا هى حكومة فيشى نفسها وكان دين الندم فى أرجوس هو الندم الذى استثاره فى الفرنسيين حكام فيشى مقسبا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش فى فترة ما بين الحربين بل ان سياسة فيشى التى تحظى بتأييد جانبا من الكنيسة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون فى الحرص الذى أبداه جوبيتير على ايجست» (١)

كذلك تجده فى مسرحيته موتى بلا قبور *Morts Sans S'epulture* تتناول أيضا حركة المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى وتفوص فى بنية الذات الانسانية ومعاناتها للتمذيب وموقفها بين الاستسلام او الصمود .

(١) امير اسكندر - سارتر مفكرا وانشانا بالاشتراك ص ٢٥٤ .

اما مسرحية الايدى القذرة Les Mains Sales
 فمذات معنى سياسى ينبور فى ان العلاقات السياسية والانغماس فى
 العمل السياسى يستلزم بالضرورة اتساخ الايدى فى ذلك الصراع بين
 الوسائل والغايات حينما نجد هوجو فى حرصه على نظافة يديه فنراه
 فى نقاشه مع هودرر حول الخطا السياسى الذى يرتكبه فى محاولة
 التحالف مع البرجوازية فيرد عليه هودرر بأن العمل السياسى يستلزم
 وضع اليد فى الايدى القذرة كضرورة مرحلية وان هوجو فى نقائه المزعوم
 لا يفعل شيئا ولذلك فهو يطالبه - ساخرا - ان يضع يديه فى خاصريه
 وان يلبس قفازات الاطفال .

وقد استغل الغرب هذه المسرحية واعتبروها فرصة ذهبية للنيل من
 الشيوعيين وترجمت باسم «القفاز الاحمر» فى الولايات المتحدة واللون
 له مجزاء السياسى الواضح ، وبالرغم من ان سارتر ينفى اية محاولة
 لمهاجمة الفكر الشيوعى الا انها بلا شك تحمل طابع التحامل السياسى
 خاصة وانها كتبت - كما يذكر امير اسكندر - فى عام ١٩٤٨ وقت خصامه
 مع انحزب الشيوعى وفى فترة محاولته تاليف حزب يسارى خاص .

اما سجناء الطوننا Les. Séquestrés, D'alatone
 فقد قدمها مسرح «الرينيسانس» فى ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ والموضوع
 الاساسى للمسرحية يتناول قضية «التعذيب فى الجزائر» بالرغم من ان
 احداثها تجرى فوق ارض المانيا الغربية رمزا للمعتقد بأن «الخاسر يكسب
 كل شيء» والامر بالطبع ينطبق على المانيا التى خسرت الحرب ولكنها
 اصبحت من اقوى الدول اقتصاديا وهو يجعل من بطل المسرحية فرانتزفون
 جير لاش الذى اغلق الباب على ذاته منعزلا عما حوله متجنباً الشعور بذنبه
 رمزا للضباط الفرنسيين الممارسين التعذيب فى ارض الجزائر «ولسوف
 يجد الضباط الفرنسيون - الذين يضحون بشرفهم العسكرى من اجل
 النصر بتنظيم عمليات التعذيب فى الجزائر - انفسهم فى موقف مأساوى
 وعابث تماما كما حدث لفرانتزفون جيرلاش . ليست قضية «الخاسر يكسب
 كل شيء» صادقة هنا ؟ واليس من الافضل ان تتخلى فرنسا عن الجزائر -
 او ان تخسر الجزائر - وتريح أوضاعا جديدة بعد ذلك كما حدث لالمانيا

التي خسرت الحرب» (١)

يقول سارتر معلقا على هذه المسرحية : «لم أكن لأكتب «الطونا» لو كانت مجرد مسألة صراع بين الجناح اليسر والجناح الايمن . ان «الطونا» بالنسبة لى مرتبطة بكل التطور الذى مرت به أوروبا منذ عام ١٩٤٥ ، وهى مرتبطة بمعتقدات السوفيت ارتباطها بالحرب فى الجزائر» (٢)

وفى حديث مع سارتر عن علاقة المسرح بالسياسة يقول : «لا اعتقد ان المسرح يمكن ان ينبع من الاحداث السياسية مباشرة . . . ولا اعتقد ان التزام الكاتب المسرحى يتمثل فى مجرد تناوله لافكار سياسية ؛ ذلك لان من الممكن انجاز ذلك فى الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد . . . ان العمل الفنى حتى ولو لم يكن سياسيا يجب ان ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب ان يكون هذا العمل الفنى منسجما مع العصر» (٣)

أى ان سارتر يرى الاهتمام بالتكثيف الفنى على ان تكون النكرة تابعة من الخصائص الفنية فى إطار المضمون الذى لا يعلن عن نفسه وانما هو يلوح من خلال المشاركة من الآخرين فيما وراء الاحداث المعروضة فهو يخالف واقعية الاشتراكية التى ترمى الى «النزوع» وتتعمد القصيدة .

وسارتر يختلف أيضا عن كثير من كتاب الواقعية الاشتراكية من ناحية رسم الشخصية التى تحمل افكار الكاتب انهم فى سبيل تجسيم العقيدة المذهبية التى يعتنقونها فى واقع الحياة والفن غالبا ما يقومون بعملية تجويف للشخصية المسرحية والقصصية ليملأوها فى الوقت نفسه بانكارهم المعنوية الخاصة ■

(١) امير اسكندر — سارتر مفكرا وائسانا «بالاشتراك» ص ٢٧٨ .

(٢) من مقال عنوانه «حديث مع جان بول سارتر» ترجمة محمد عبد الله الفتى مجلة الكاتب — سبتمبر ١٩٦١ ص ١٠٤
(٣) السابق .

الفصل الخامس

فلسفة الالتزام

فى النقد العربى

- تحديد مسارات النقد العربى
- دوافعها وأسبابها وموضوعيتها وذاتيتها
- دراسة لمنهج الرافضين لفكرة الالتزام وفلسفتهم ومناقشتها
- دراسة لمنهج الداعين للالتزام ، واختلاف دوافعهم السياسية والفكرية .
- تأثير الثقافات المختلفة على مناهج النقد الالتزامى والالتزامى
- النقد اليسارى وتأثيره بالفكر الماركسى
- النقد المتأثر بمقاييس الغرب الجمالية
- دراسة نقدية لمسارات المختلفة

«الأثر النقدي لفلسفة الالتزام»

إذا رجعنا الى النقد الادبي القديم نتلمس خطوط هذه الفكرة النقدية ،
والتي تتصل بتطبيق معيار التزامي في الفن — نجد ان النظرة العامة لم
تكن تتوقف لتحاسب الشاعر عن غايات محددة نفسية كانت او اخلاقية ،
وانما كانت وجهة النظر العامة هي البحث عن المنفعة الخالصة أي
نظرة فنية محضة .

ولعل معظم ماعتمدنا من الآثار الفنية في الادب العربي يخلو من
اتجاه يؤكد ربط الفنان بمجتمعه عن طريق المشاركة في مشكلاته الاجتماعية
والمطالبة بالانحياز الى جانب منها .

وكان الشعر قائما ، وكان النثر كذلك ولكن الافكار الخاصة والنقد
المواكب أو الوجه لها نحو غرضية تتجاوز الفنية . كانت كلها كلها في قديم
حبست داخله .

صحيح قد حدثت بعض الحركات مثل حركة الشيعة وحركة الخوارج
وحركة الشعبية ونستطيع ان نضع الجاحظ ، وبشارا ، وعبد الله بن قيس
الرقيات ، وقليل غيرهم ، ولكن هذه أمور هامشية ولم تضع علامة على
الطريق .

ونستطيع القول بأن ظهور الاسلام ادى الى التزام بعض الشعراء
مثل الاعشى التميمي ومعبد الخزاء ، وعلى رأسهم حسان بن ثابت ،
وكذلك شعراء المغازي والفتوح وانضم الى المشركين أمية بن أبي الصلت
وعبد الله بن الزبير وسواهم .

فما ان جاء العصر الاموي حتى تقلصت وانتهت تلك المبادئ التي
كانت تستغل القصيدة للدعوة للفكرة الدينية ، والتمسك بعظائمه ،
وترك الامويون الحبل على غاربه كما يقال ومعنى ذلك ان المؤثر الديني
سواء في الجاهلية أو الاسلام لم يستجب له الشعراء ، وكان فترة ظهور
الاسلام كانت فترة عارسة في حياة هذا الشعر مالم يترك ان تحول بعدها
الى مجراه الاول واتجاهه القديم فترك الدين وترك الاخلاق ترك لهما
ميدانها ووقف بعيدا لا يكاد يتأثر بهما ... ولم يكن النقاد منعزلين عن

الشعراء عوتفوا بجانبهم فى موقفهم ولم يتخذوا من الدين او الاخلاق اساسا
يرغمعون به شاعرا وبخفضون آخره واستبعدوا الخيرية من ميدان الحكم
النقدى وربما راوا منزع الشر اقرب الى طبيعة الشعر او انه على الاقل
مما يحسن به فن الشعر ، ويضيق من هذا ان الاسلام لم يكن له اى تأثير
ايجابى على الادب والنقد» (١)

انضم الفرزدق الى العلويين ، وانضم جرير الى الامويين وكذلك
الاخطل الذى هو من قبيلة الفرزدق أصلا ، نستطيع القول بأن الشعر فى
كثير منه لم يفقد ارتباطه بطروف العصر السائدة الى حد ما .
ولعل النقد الذى اندفع فى طريق النظرة الفنية موليا اياها جل
اهتمامه له اثر فى ذلك .

فنحن — مثلا — اذا القينا نظرة على ابن خلدون فى مقدمته نجده
بصرح بأن الادب علم لا موضوع له بمعنى ان الادب موضوعه هو كل
الموضوعات .

ونجد «قدامة» يؤكد ان شاعرية الشاعر تتضح وتتأكد بمقدار قدرته
على سبيل الكلام وعلى حسن اختياره للالفاظ ولا يقدر فى شاعرية الشاعر
ولا ينقص من قيمة شعره سوء معناه ويستشهد بقول امرئ القيس :
فمثلك حبلى ...

ثم يقول : «ويذكر ان هذا معنى فاحش وليس لمحاشة المعنى فى
نفسه مما يزيل حالة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب
مثلا ردا عنه فى ذاته» (٢)

بل اننا نجد قدامة كذلك يذهب الى أبعد من هذا فيقول : «فلنرجع
الى ما بدأنا بذكره من الغلو والاعتساف على الحد الاوسط فاقول : ان الغلو
عندى هو اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية فى النقد الادبى
دار الفكر العربى سنة ١٩٥٥ من ١٨٥ .

تديما ، وقد بلغنى عن بعضهم انه قال : « احسن الشعر اكذبه وكذا نثره
فلاسفة اليونانيين فى الشعر على مذهب لغتهم » (١)

أما الجرجاني فى وساطته فيجعل مذهبه النقدى فى حدود الجزئيات
داخل اطار القصيدة فيقول : « ودونك هذه الدواوين الجاهلية والاسلامية
فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لعائب القدرح فيه
أما فى لفظه ونظمه أو ترتيبه ، وتقسيمه ، أو معناه ، أو اعرابه ؟ ولو !
أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم أنهم أهل التدر
والاعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مستغرلة » (٢)

ولعل أول لمسة نقدية تحكم على الشعر لما فيه من فكرة تعليمية أو
نفعية كما يمكن أن نسميها نجدها فيما يرويه ابن قتيبة « كان عمرو بن العلا
يستجيد للمثقب العبدى قصيدته التى منها :

فأما ان تكون أخى بحق

فأعرف منك غنى من سبىنى

والا فاطرحنى واتخذننى

عبدوا انتقك وتنتقنى

ويقول : لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس ان يتعلموه » (٣)
ولعله من المفيد أن نذكر هنا أن المجتمع العربى لم يقف يحاسب
الشاعر على الجديد الذى اضافه الى مجموعة الخبرات النفسية السابقة
وعن أهمية هذا الذى اضافه بالنسبة لحياة الجماعة الروحية ومدى ما فيها
من عمق ، ولم يسأله عن اية غاية نفعية أو أخلاقية أو غير أخلاقية
ولكنه كان يكتفى دائما بالمتعة الخالصة ، فلم ينظر المجتمع العربى حين

(١) السابق ص ٥٥

(٢) الجرجاني - الوساطة - تحقيق محمد أبو الفضل وعلى البيجارى
ط ٣ سنة ١٩٥١ ص ٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء ص ٢٢٣ و ص ٢٢٤ .

نظر في الشعر أي نظرة تطورية ولكنه كان ينظر في الغلب الاعم نظرة فنية صرفة كانت نظرتة مرتبطه بالاعتبارات والتقاليد الفنية الشكلية فهذه الاعتبارات والتقاليد هي التي أثبتت في الادب العربي ومن ثم كانت أساسا من أسس النقد العربي» (١)

بينما يبالغ سلامة موسى اذ يقرر ان الادب العربي القديم لم يكن يحفل بمشكلات العصر وأنه ادب «كان يؤلفه الكتاب والشعراء لاجل الخلفاء والامراء والفتهاء ، لان جميع هؤلاء كانوا «الدولة» ولم يكن للشعب وجود في اذهان الكتاب ... وكان ادب الخلفاء والامراء نواذر وقصصا واشعارا تسلى وتذهب السأم أي سأم البطالة : «بطالة المترفين» (٢)

ثم نجد ارهاصات الفكرة الالتزامية على صفحات مجلة العروة الوثقى . نجد فيها «اننا لو نادينا الغافلين ان انتبهوا والنائمين ان استيقظوا واللاهين بحظوظهم أو امانتهم وأوهمهم ان التفتوا ، ولو أذرنا اهل مصر بأن الانجليز لو ثبتت اقدامهم في ديارهم لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم وخطرات قلوبهم ... لقال الناس اننا نبالغ في الانذار وتفسر في التحسين» (٣)

ونجد رشيد رضا يدعو الشعراء الى النزول على «حالة العصر» في المجلد الاول من المنار ص ١٩٥ .
بل اننا نجد كذلك الافغانى ينصح المويلحى بان يجعل فنه وادبه في خدمة مصر حتى تكون كلمة الحق هي العليا .

(١) د. عز الدين اسماعيل — الاسس الجمالية في النقد العربي — دار الفكر العربى .

(٢) الادب للشعب — مكتبة الانجلو ص ٦

(٣) مجلة العروة الوثقى — العدد الخامس والنص منقول من مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٦٧ ص ١٤ .

وتجسد «الكواكبي» كذلك في كتابيه «ألم القرى» و«طبائع الاستبداد» .

والميلحي يقوم بعملية نقد واسعة لعيوب البرجوازية في مصر نقد يستلزم الإصلاح .

ثم نجد البارودي يشق طريق الشعر من جديد فينبثق من وجدان الإحساس الصادق بعصره ومشكلاته السياسية .

وجاء الشعراء بعد البارودي وقد فاجأهم الأحداث ونكبت بلاده بالاحتلال فانعكس ذلك في شعرهم .

ولقد كانت هناك أرهاصات تدعو إلى الفكك من أغلال القيود المتوارثة في المضامين والمفاهيم .

ولقد كان لدفعات النقد المتفهم للمسئولية أثرها في تعديل الخضم التقليدي الذي توارثه الشعراء من سابقيهم كما يقول العقاد : «وحسب الأدب المصري الحديث من روح الاستقلال في شعره أنهم رفعوه من مراغمة الامتهان التي عرفت جبينه زمنا . فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهني المولود ، وما نفخ يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميا في خلوته ويقنع في هجو من يكبره في سريره ، ولا واقفا على المرافى يودع الذاهب ويستقبل الأيب . ولا متعرضا للعطاء يبيع من شعره كمن يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الأدب أن نجهز على آداب المواربة والتزلف بيتنا أو نردها إلى وراء الاستار بعد إذ كانت تنشد في الأشعار وينادي بها في صحوه النهار» (١)

ونستطيع القول بأن فكرة الالتزام كذهب فلسفي في النقد العربي المعاصر قد نشأت نتيجة للاحتكاك الثقافي ونتيجة لآثره على المفكرين والنقاد .

وحين كانت الثقافة الغالبة والتي تقيم سلطانها على العقول هي ثقافة أوربا الغربية والثقافة الأمريكية في بعض الأحيان ، حين كانت هذه

(١) عباس العقاد — مقدمة الجزء الأول من ديوان المسازنى وانظر مطالعات في الكتب والحياة ص ٢٧٩

الثقافات في جوهرها العام تتبع الإيدولوجيات الفكرية في تلك المجتمعات وجدنا انعكاس هذه الثقافات في الدعوة إلى استقلال الفن وذاتية الفنان .

ولعلنا سنلاحظ في الصفحات القادمة أن غالبية الذين يرفضون الالتزام هم من تأثروا بتلك الثقافة الانفة .

وبعد انتهاء الحرب الثانية رحنا نمد أبعارنا تجاه أوروبا الشرقية خاصة بعد قيام الثورة في مصر سنة ١٩٥٢ طالعنا ثقافة المجتمع الاشتراكي وهي ثقافة تنبع من الفكر الماركسي عموما وهي تدفع وتدعو إلى ضرورة التزام الفنان بخدمة المجتمع وكان لهذه الثقافة اثرها في الدعوة التي نراها عند فريق من نقادنا والتي يغالى فيها البعض بتأثير الفكر اليساري كما سيتضح فيما بعد .

ويدفع النقاد إلى الالتزام عن طريق تقييم الادب من ناحية اتجاهه نحو الواقعية . وباركون للادب هذا المسار .

فيقول الدكتور عبد القادر القط : «يتجه الادب المصري في هذه الايام اتجاهها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين ... وقد أكد هذا الاتجاه اطلاق الادباء بصورة لم تعهد من قبل على الادب الاوربي التي تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التي نواجهها في مجتمعنا تطورا كبيرا فاتضحت معالمها وقوى وعى الناس بها .. ولا شك أن اتجاه الادب المصري إلى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل» (١)

وسار النقد الادبي يدفع إلى اعلاء مبدأ الالتزام على اختلاف في الدواعي والنوازع ومع اختلاف أو اتفاق مع المفهوم الماركسي أو الوجودي . فقد يكون الالتزام مجرد اختيار ارادي للانضمام إلى فكرة الاشتراكية كما يقول شوقي خميس في تعليقه على شعر البياتي في قوله «نعني بالالتزام شاعرنا اختياره الارادي لموقف محدد من الحياة والفكر وانضمامه إلى

جانب المدافعين عن الاستراكية وحرية الانسان والتقدم .. ثم يقول ...
 وإذا كانت قضيته التزام الانسان والفنان قد طرحت على نحو موضوعي
 في قصيدتي «عذاب الحلاج» و «محنة ابي العلاء» وكشف الشاعر لنا
 عن ابعاد الموقف الانزامي . منذ ان حياد كل من الشخصيتين دعاء
 يسب فيه رؤيته الخاصة محملة بشعور تاريخي حي ، فان قضية ..
 الالتزام تطرح تجربة الشاعر نفسه في قصيدته الظولية الاخرى بعنوان
 «سفر الفقر والنزوة» (١)

بل اننا نجد البداي نفسه بطل سبب اختياره لشعراء معينين بسبب
 موقفهم الانزامي قائلا «لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ... انها تحثني
 على نوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم ، وجدت في
 اشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل بهم الى التصور
 الانساني الكامل ... وكان اخياري لهم في الوقت نفسه بمثابة دفاع عن
 قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة عن طريق تجسيد
 كيف يمكن ان يكون الشاعر ملتزما وعظيما في الوقت نفسه والتأكيد على
 اهمية منية التجربة وجماليتها .

وعندما غمر النور الواقع الانساني امام عيني مع بداية الخمسينات
 كانت الصورة التي ارتسمت امامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس
 على كل شيء . وهكذا كانت اشعاري الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار
 ... وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مخرج
 اجتماعي للتمرد .

بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم
 الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه — دون التوراة — هو بداية
 الالتزام ، كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم
 وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جبهة ... كان هذا البحث هو ما أدى

(١) مجلة الاداب فبراير ١٩٦٦ ص ٢٧

الى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجماهير والى اكتشاف رؤسها
المفزع .

وهنا كان لابد من ظهور الباعث الميتافيزيقى فى نفس الوقت ونمو
الدافع الاجتماعى والسياسى ... كنت أشعر فى ذلك الوقت بأننى أكتب
مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسى .

كنت افهم الالتزام : على "أن الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن
يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون .

أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق فى الصلاة . الكهنوتية
فليس هذا من صفات الفنان الحقيقى فى أى عصر من العصور» (١)

فالالتزام : التزام إنسانى تابع من الإحساس الذاتى بالمشاركة
الجماعية أى أنه قريب من الالتزام الوجودى الذى هو أقرب المفاهيم
الفلسفية لطبيعة الفن وطبيعة الفنان .

وكانت مجلة النقد الدائرة فى دورانيا فى اطارات الالتزام تضع فى
مفهومها هذا المعنى -الإنسانى للالتزام .

ومن هنا تتضح الفكرة الأساسية لهذا المنطلق النقدى وهو بلورة
مفهوم الالتزام داخل إطار إنسانى تياره المتدفق يصب فى حقل النزعة
الإنسانية وأن تكون قضية الفن هى قضية الإنسان بمعناه العام أى قضية
إنسانية .

وعلى ذلك يكون الالتزام التزاما "تابعيا من الذات بدون فرض أو بدون
املاء أو أحكام بل يقوم على بداهة أن الكاتب «جندى سلاح الكلمة»
والجندى لا يقذف بسلاحه كيفما اتفق بل يسدده نحو أهداف مقصودة ،
وهو مخطئ أو مصيب بالقياس الى تلك الأهداف : كم بعد عنها برميته وكم
اقترب ، وأهداف الكاتب قيم إنسانية يسير بنفسه وبالناس نحوها : الحق
والخير والجمال والحرية ..

ولو كان الناس يعيشون من أرضهم فى فردوس طوباوى لما بقى

للكاتب من مهمة يؤديها الا ان يكون متعة مضافة الى سائر ما في الفردوس. من أسباب المتاع ولكنهم يعيشون ... في أرض دنيا مليئة بالشره والشر. ... وموهبة للكاتب هي ادراك ما خفى من هذه العوامل فضلا عما ظهر وواجبه الذى تلقى عليه الموهبة هي أن يكشف للناس ما انكشف له فيظهر لهم ما خفى ويحل ويشرح ما غمض وتعتقد .

والحق أن الكاتب العربى والشاعر العربى فى الاعوام الاخيرة قد اشتد به الوعى لما ينبغى ان يلتزمه من قضايا التحرر ، فتضافرت قصيدة للشعر مع المسرحية والقصة ، والمقالة ... مما يؤكد ان الطريق الذى بدأنا السير فيه — طريق التزام الكتاب بقضايا التحرر والحرية — لابد من السير فيه الى نهايته» (١)

ومن هنا نجد ان الدعوة الى الالتزام وجدت لها صدى عميقا فى دائرة النقد والأدب — وقد بارك النقد الخطوات التى بدأها الفن فى مختلف انماطه على هذا الطريق ، ودعت الى التوجه لقلب المجتمع ، وأن يكون الفكر ملتصقا بكيانه ، وكانت الاتجاهات العالمية فى الادب العالمى تدعو الى الاقتناع بفلسفة الالتزام وتؤمن بها .

المسارات النقدية ودعوة الالتزام

تستطيع ان نلاحظ فى مسارات الالتزام النقدية وجود تيارات مثبانية فى الدعوة اليها ونستطيع ان نلاحظ : المسار اليسارى ونقصد به النقد المتأثر بالفلسفة التى تدين بالواقعية الاشتراكية ، ونستطيع أن نلمس كذلك : المسار المتأثر بدافع التقليل من قيمة الادب العربى فى تاريخه الطويل تحت ستار دعوى الالتزام واخيرا نستطيع ان نضع ما يمكن ان نسميه بالمسار المعتدل الذى يؤمن بالالتزام بدون دوافع خارجية عن ذات الناقد واخلاصه للفكرة .

(١) د. زكى نجيب محمود — مجلة الفكر المعاصر مايو ١٩٧٠ .

نستطيع ان نعد «محمد مفيد الشوباشي» الذي اتضح اتجاهه النقدي في مقالاته التي كان ينشرها «الاديب المصري» «والثقافة» وفي كتابه المترجم «الادب والفن في ضوء الواقعية»

وكذلك في كتابه «الادب ومذاهبه» الذي نشر عام ١٩٧٠ فهو فيه يصب اللعنات على الجماليين والمثاليين واصحاب نظرية الفن للفن والطبيعيين ويلقى لعناته على الجميع ولكنه يبارك ويمنح البركات المخلصة للواقعيين الاشتراكيين ويраهم المسرح المنيرة في ليل البشرية»

وقد دعا الشوباشي الى الالتزام في الادب وتحدث عن مهمة الاديب والناقد نحو المجتمع وقد دعا الادباء والنقاد الى السير في خط لا يحيدون عنه وهو الخط الملزم بمشكلات العصر وبقضايا المجتمع .

وان كنا نلاحظ كذلك انه يحذر من النظرة الواحدة التي لا ترى الا المسار الضيق الذي يشبه كما يمثل بالقطار على خط واحد وقضبان حديدية لا يزول عنها ولا يميل ، مع الحرص على المشاركة في طريق الفن فيقول :

«فالادب الملزم وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية في حين ان ادب البرج العاجي وليد الانطواء على النفس والاستغراق في الانانية وتضوب خوالج النخوة والمروءة»

اتنا لم نكف قط عن مطالبة أدبائنا بتحويل أدبنا الحالم الى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب المصري فتؤثر فيه وتعيّنه على رفع مستواه الفكري والادبي والمادي .

واذا كانت هذه الدعوة لم تلق فيما مضى ما هي تهيئة به من رعاية وعناية فان الظرف الحاضر هي الاسراع للانصبات اليها ، وهيا النفوس لاخذها مأخذ الجد» (١)

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٧١ من مقال عنوانه «والان ما هي رسالة الادب» .

وإذا كان الكاتب قد حدد مهمة الأدب بأنها تفجير لطاسقات الأمة وتأثير على حياة الشعب فإنه يحدد مهمة الناقد كذلك بقوله : «ومهمة الناقد أن يبين لنا ما هيبة الأدب الذي ينتقده» وهل هو من النوع العتيق . البالي ، أم هو ملائم لعصره ؟ وهل هو مناصر للرجعية أم معين على سرعة التقدم الحضارى ؟ وهل هو بصير بالاتجاه الجديد الذى لم يتضح بعد ومعبّر عنه أم هو واقف عند معتقدات عصره المؤذون بالزوال ؟» (١)

وتبدو يسارية الكاتب فى دعوته من المقارنة بين مذهب الفن للفن وبين الجدلية الواقعية فيقول : «ويقابل هذا المذهب الذاتى مذهب (الجدلية الواقعية) الذى يؤكد صلة الفرد بمجتمعه وبالواقع المحيط به وصلة أفكاره وأحاسيسه بذلك المجتمع ، والواقع أن الفرد وليد مجتمعه وعصره وكذلك أفكاره وأحاسيسه تتولد منها ، وهذه الأفكار والأحاسيس تتفاعل وتفقد كل مضمون ذى قيمة بمقدار انعزال صاحبها عن مجتمعه فى حين أنها تقوى وتعمق وتزداد قيمة بمقدار اشتداد صلته بمجتمعه وتأثره باتجاهاته الفكرية والعاطفية ومشاركته ووجوب تسعيد خطاه»

ويترتب على ذلك أن الكاتب الذى يدين بالمذهب الذاتى يستقى أفكاره من ذهنه ويتوسل الى ذلك بالتأمل المجرد ، ومن ثم تجيء أفكاره انعكاسا باهتمامه لسا اختزنه ذهنه من أفكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع أو عن طريق تجارب قديمة انطلمست معالمها .

أما الكاتب الذى لا يدين بالمذهب الجمالى فينفعل بالواقع المحيط به ويستقى منه أفكاره وأحاسيسه وينسقها بحسب ما يتطلبه الفن ويفرع منها ما يفرع بحسب ما يستطيعه الابتكار» (٢)
بل إن الكاتب يسير خطوات أخرى فى سبيل التبشير بأدب الواقعية الاشتراكية واعتماده كأدب ملتزم يؤكد أنه هو الطوبى الاوحد نحو مجتمع بعيد عن عناصر الاختلال كما يرى .

(١) مجلة الثقافة العدد ٦٥٠٤ من مقال عنوانه «النقد الأدبى»
(٢) الأدب الثورى عبر التاريخ ص ٤٤٢

بل انه يدعو كتابنا الى ان يسيروا على هذا المنطلق ويخرجوا من اذهانهم اية تعاليم غربية أو افكار غريبة فيقول : «ان الادب السوفيتي الواقعي يصور العاملين الشرفاء .. بينما يصور الادب الذاتي المنعزلين المهتمين بشواغلهم الخاصة ... ولعل كتابنا يعون ما تقدم ، ويظهرون نفوسهم واذهانهم مما شابها من تعاليم نقاد الغرب وكتابه ، ويخلقون أدبة ينبع من النواحي الشريفة من حياتنا ، ويعبر عن معتقداتنا ويعالج مشكلاتنا فنحن احوج ما يكون الى اعمال أدبية تصور لنا الناحية الصاعدة من واقعنا تصويرا صادقا يدعم الامل والثقة» (١)

بل ان «الشوباشي» يريد اقناعنا بأن الكاتب الذي يدين بالواقعية الاشتراكية في المجتمع الاشتراكي يملك حرية فنية أكثر من مثيله في المجتمع الرأسمالي فيقول : « ان الاديب المشايخ للنظام الرأسمالي الاستغلالي يخضع لقوى الشر ويسخر قلبه لخدمتها على عكس الاديب الاشتراكية الذي يحظى بشرف خدمة القوى الخيرة التي تتاضل في سبيل الحق والخير .

ان اخلاص الكاتب الاشتراكي لمعتقداته يجعل مثلها الفكرية هي مثله ، ولا يصبح ثمة فارق بين مقاصد عقيدته ومقاصده الذاتية والافكار لا تصبح قوة مبدعة للعمل الفني الا على قدر تغلغلها الى صميم كيان الكاتب وامتزاجها بحاجات قلبه وعقله» (٢)

وهو لذلك يرفض مجرد التصوير للواقع الموضوعي بدون اشارة الى الصراع «الجدلي» — ولعله يقر نحيب محفوظ في تصويره للمجتمعات الشعبية دون دعوة تفاؤلية كما تطلب الواقعية الاشتراكية — وذلك حين يقول : ان كل موجود بل كل جزء أو جزىء من كل موجود يشتمل على نقيضين يحاول جديدهما التغلب على قديمها واجلاءه عن الميدان . وما دام هذا الصراع موجودا في كل ركن بين الجديد والقديم .. بين النماء والفناء .. فالتصوير الصادق للواقع لابد ان يسجل هذا الصراع تسجيلا يعين

(١) الادب الثوري عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٤٦
(٢) الادب الثوري عبر التاريخ — كتاب الهلال ص ٢٥

النقيض الجديد على الغلبة والانتصار بعكس الاعمال الادبية التى ببتدعها كتابنا فى هذه الايام ويكتفون منها بتصوير الجئانة المتخلفة من شعبنا المحتفظة بزيها القديم وعاداتها العتيقة ومعتقداتها الخرافية .. هذه البقية الباقية من اجيال فى سبيلها الى الانقراض فهذه الاعمال شكلية لانها تقف عند سطح الواقع وتغفل عن تسجيل الصراع بين المتناقضات وتقدم لنا الجماعة المتخلفة من شعبنا على انها هى الشعب المصرى الحقيقى فتفتقد بذلك الحركة والحيوية وتصبح اشبه بلوحات المتاحف ودور الآثار وتعجز عن ملاحظة التطور» (١)

بل انه يحذر دعاة الواقعية الاشتراكية من اية محاولة يشتم منها اعجابهم أو رضاهم بالمذاهب المثالية أو الاهتمام بالشكل ، فنجدده يحذر الدكتور «لويس عوض» قائلا : «ولدعاة الواقعية بزائق لا يأمن معتقوها الوقوع فيها اذا لم يلزموا الحيططة ومن امثال ذلك قول الدكتور لويس عوض : انه يستسيغ العمل الجديد السبك ولو كان وجودى النزعة أو سريالى الاتجاه ويعنى ذلك اهتمامه بالشكل دون المضمون ، واذا لاحظنا أن المذاهب المثالية تستمد شرعية وجودها من هذه الدعوة بالذات ادركنا فى أى جانب يقف من يدعو اليها» (٢)

كذلك من الداعين الى الالتزام على طريقة الواقعية الاشتراكية «عبد الرحمن الخميسى» الذى يفسر حرية الفنان تفسيراً ينفق مع مايدعوا اليه من مذهبية وبما يوافق هواه فيرى أن «الحرية بمعناها الحقيقى هى فى انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنهم بحيث لا يكون هناك عزلة للفنان هى بمثابة السجن حيث تزدهر الالفة بينه وبين قومه ويورق التعاون ، وعندئذ يستطيع الفنان من خلال تلك الالفة وذلك التعاون ان يحقق حريته» (٣)

بل انه يعود فيدعو صراحة الى «توظيف» الفن بحجة خدمة الوطن

(١) محمد مفيد الشوباش — الادب ومذاهبه ص ١٥٨

(٢) السابق ص ١٥٩ .

(٣) الفن الذى نريده — الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ ص ٤

فيقول : «لان بلادنا وهى تقطع الخطى الواسعة فى طريق البناء وبحاجة الى كل قطرة من ارادة الميكى ذرة من اهتمام الى كل ومضة من يقظة للانتهاء من تشييد البناء الشامخ ، بناء حياطنا الجديدة ومن أجل هذا : ينبغى ان نقوم بتوظيف الفن فى خدمة حينا والتقدم بهجمننا من هنا : أصبح واجبا ان ننبد دعوات الفن للفن ونطرحها خلف ظهورنا ونعضى بمشعل الفن لاضاءة الطريق امام الانسان» (١)

ويقتررب خطوات نحو الفكر الماركسى فى الادب فيقول : «نحن هنا فى الشرق العربى لا نحتاج الى الادب الزخرفى الذى لا يستهدف غير التشويق والامتناع ولكننا اشد ما نكون حاجة الى الادب الذى يكشف لنا عن العيوب المتخللة فى بعض النفوس من الماضى البغيض ويصبر مدى مسند تلك العيوب وبرقائها لنهضتنا الحديثة التى تتطلب القضاء على روااسب الاستبداد والاستعمار كما تتطلب تأييد المعتقدات الانسانية الجديدة التى تتوقف سرعة تقدمنا على سرعة تاصلها فى النفوس . نحن نريد أدبا وقلمة يكشفان قبح الوصولية الاثرة وتصر الجهود على اصطياد المال» (٢)

ومن الذين يدمون الى الالتزام متأثرين كذلك بنزعة يسارية نستطيع ادخال لويس موقى الذى تنفض يساريته باعتزافاته الشخصية فى مقدمة ديوانه حيث يقول : «ولو انه» يقصد نفسه «اراد الان أن يقترض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا ، وغدت امامه الحشائش حمراء ، والسموات حمراء ، والرمال والمياه وأجساد النساء ، وأحاديث الرجال ، والفكر المجرد كلها غدت حمراء بلون الدم حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنها شرب فى الكون حريق هائل : وهو راغى بأن يعيش فى هذا الحريق فمن رأى السلاسل تهزق أجساد العبيد لم يفكر الا فى الحرية الحمراء» (٣)

(١) السابق ص ١٠

(٢) السابق ص ٣٥

(٣) مقدمة بلوتولاند مطبعة الكرنك ١٩٤٧ ص ٢٤

كذلك نجده فى مقدماته لمسرحية «شيللى» و «برومينوس طليقا» وفى مقالاته «فى الادب الانجليزى الحديث» نجد عنده الدعوة الى ربط الادب بالمفهوم الاشتراكى الذى يقوم بايصال الظاهرة الادبية بالظاهرة الاجتماعية والسياسية والفكرية .

وربط الادب بالحياة عن طريق المفهوم الاشتراكى كما يدعو اليها فى كتابه «الاشتراكية والادب» تأخذ طريق التحيز لذلك نجده فى الكتاب السابق يرفض مدارس الفن المختلفة ماعدا مدرسة الالتزام الماركسى يرفضها جميعا باسم الاشتراكية فيقول : «مدرسة الفن للفن منافية للاشتراكية . لانها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ، ولانها تفصل مادة الفن عن صورته ولانها تقيم نروق المجتمع الانسانى والحياة الانسانية دولة لايعلى عليها هى دولة الجبال المطلق ، والمدرسة التائرية منافية للاشتراكية لان نقطة البدء فى كل ادب اشتراكى وفن اشتراكى ، وعلم اشتراكى ، وثقافة اشتراكية ... بل ودين اشتراكى هى التسليم «ببوضوعية» الانسانية والتسليم بأن طلب الادب لذاته او الفن لذاته .. قد تكون نافعة أحيانا ولكنها وليدة صدع فى الحياة» (١)

ولكنه ينتقد فى نفس الوقت الواقعية الاشتراكية من ناحية فلسفتها التى تربط بين الفن والوضع الاقتصادى كما سبق وتراه مرتبطا ونتيجة للتطور المادى فيقول : «ولكن النقاد الماركسيين لا يرون فى الفكر التطور من تطور المادة ومجرد امتداد لها يخرج منها اذا ما بلغت المادة مرحلة معينة من مراحل التطور وبينون على ذلك ان العلوم والفنون والاداب ومختلف الفلسفات هى مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ وهم بموجب الحتمية الجدلية يقيمون هذه العلاقة فى الماضى والحاضر والمستقبل ويقانون صانع لاسبيل الى الفكاهة، وهم فى ذلك يناقضون انفسهم حين يدعون الى الفكر الكفاحى والادب الكفاحى والثقافة الكفاحية

التي يملكون من ورائها تغيير المجتمع والحياة تغييرا ماديا وتغييرا فكريا على حد سواء ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها ففيم اذا اصرارهم على ان المادة وحدها هي التي تشكل الفكر وتغيره» (١)

وعلى ذلك فالكتاب يخفف من يساريته فيدعو الى ما يسميه بالذهب الانساني العام الذي لا يخدم مجتمعا واحدا كما تدعو الفلسفة الماركسية بل نحترم كل المجتمعات فيقول : «من كل هذا نرى ان مختلف مدارس الادب التي اتبنت على الفكرة الاشتراكية الماركسية انما تخدم نوعا واحدا من المجتمعات هو المجتمع الاشتراكي الماركسي او المجتمع الشيوعي وانها لا تخدم الفكرة الاشتراكية بمعناها الانساني الرحيب . . ففى الاشتراكية الحقيقة مهما نظم المنظّمون ومهمنا خطط المخططون ان القياس الاول فى كل ما يفعله الفرد او تفعله الجماعة هو مدى توكيدها لانسانية الانسان» (٢)

ويحدد الكاتب المفهوم الاشتراكي فى الادب بأنه تأكيد لانسانية الانسان التي تعترف بالماضى والحاضر والمستقبل ، وهو يرى ان الاشتراكية تعتبر انه من الخطا فى فلسفة الفن القيام بأى فصل بين الشكل والمضمون او بين الفكر والعقل وان الاشتراكية «من حيث هي مذهب اجتماعي محدد المعالم مولود فى اطار محدد من الزمان والمكان تعتمد الى تبنى بعض الاتجاهات الفكرية او الفنية او الادبية التي قد تخدم ظروفها المباشرة وهدفها المباشر ، وبهذا المعنى قد يظهر الى الوجود فكر اشتراكي وفن اشتراكي وأدب اشتراكي» (٣)

فلاحظ ان الكاتب يضع متهجها للالتزام عناد يقترب به من المنهج السارترى . فهو اذ يضع لاهتمامه نحو توجيه الفن ليكون فى خدمة الحياة وينادى فى الوقت نفسه بايجابية الفن وبهدفية فائقة يرى ان يكون الناقد

(١) السابق ص ٥٢

(٢) السابق ص ١٩٤

(٣) السابق ص ٥٤

تل هذا العمل الفنى بعيدا عن القيام بدور المطبق للقوانين الاشتراكية فى الادب وبالا ينسى فنيه هذا العمل الفنى ويلتفت فقط الى مجرد رصد الظواهر التى تربط أو تفصم هذا العمل بالواقع الاجتماعى .

ويحاول الكاتب اقامة التزام داخل اطار يختار له اسم فلسفة الادب للحياة ، ويرفض ان يكون الادب للمجتمع لانه يرى ان المجتمع «يفهم عادة على انه جسم ذو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة اما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر .. ولان المجتمع يفهم عادة على انه مجتمع بعيته محدود بحدود الزمان والمكان اما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع اى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام» (١)

والكاتب يرى ان ما يدعوه الى رفض جعل الادب للمجتمع هو خوفه من طرح الفرد من حسابه .

ولذلك ندعوة الادب للحياة تحمل فى تربتها بذور الفكرة القومية والانسانية ايضا «وبهذا تكون دعوة الادب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا لانها تجعل من الادب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد» ص ٩

والكاتب يعطى ذلك بأن الادب غير هذا المفهوم والادب للحياة يتعرض لخطرين اما عبادة الفرد اذا ما خضع الادب لمدرسة الادب للادب أو الفن للفن واما عبادة الجماعة اذا خضع لكافة المدارس المادية والمثالية .

وتوجه الخطر فى هذه المدارس — كما يعتقد — انها تقطع الوحيدة بين الروح والمادة ، أو بين الشكل والمضمون ؟

ولعل ما ينقص حوار الكاتب انه يتغافل عن بعض الجوانب ويظهر

(١) الاشتراكية أو الادب الاشتراكى — دار الادب بيروت ١٩٦١

البعض الآخر ليقدم تضييقه ، ففكرة الادب للمجتمع لا تعنى بالضرورة أن ينسحق الفرد في عجلة المجتمع الا في بعض النظرات الضيقة ، والفرد المنشئ للفن هو فرد في هذا المجتمع وهو المصطب للرؤية الاجتماعية ، ومن الممكن الا يكون هناك تعارض بين المصطلحين الادب للمجتمع ، والادب للانسانية فالمجتمع جزء من الكل الذي هو الانسانية .

واذا نظرنا الى اساس الواقعية الاشتراكية نجده اول الامر قائما على فكرة فلسفية لا تحرم الفنان من مراعاة الطاقات الروحية والذاتية المكونة له ، ولم تعتبره مجرد مادة مفرغة من كل روح فذلك هو الاساس الفلسفي لمعنى المادية التاريخية ، والمادية الجدلية التي ترى ان الحركة الاجتماعية لها قوى وارادة بخلاف مادية قوانين الحركة الكونية في الطبيعة التي يطلق عليها المادية الجدلية في حين ان حركة التطور الاجتماعي يطلق عليها المادية التاريخية ، فالمادية الجدلية تفرق بين آلية الحركة الطبيعية وارادية الحركة في المجتمع . والمادية التاريخية لا يستقيم المفهوم العلمي منها الا بفهمها تعبيراً عن حركة تاريخية تطورية تدخل في توام العمل الانساني المتفاعل مع الارض والطبيعة من جهة والتفاعل من جهة ثانية مع ارادة الانسان واشواقه الثرية المتعددة الابعاد والزوايا ومع حاجاته المباشرة وغير المباشرة ومع خصائص مكتسباته المادية والروحية والناتجة عن تجاربة واختباراته اثناء العمل المتواصل ضمن الاطار التاريخي والاجتماعي والنفسي الخاص المرتبط بالبيئة الخاصة والجماعية الخاصة . غير ان هذا الارتباط لا يجعل العمل الانساني في كل بيئة وجماعة بخصوصهما خاضعا لقوانين خاصة منحصرة في هذه البيئة وهذه الجماعة ، بل الواقع ان هذا الارتباط يبقى من حيث الاساس خاضعا لقوانين الحركة التاريخية الاجتماعية العامة بالإضافة الى ما تشتهه الخصائص المحلية الوطنية او القومية من قوانين خاصة مكتسبة بفعل العوامل العديدة ذات المنشأ الخاص» (١)

(١) حسين مروة دراسات نقدية في مسوئ المنهج الواقعي مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٥ ص ٦٧

الا ان تطبيق هذا المفهوم وتعرضه لبعض المبالغات ولافتراضات الفكرية الضيقة عندما وكل تطبيقه الى بعض البيروقراطيين الذين قاموا بصلاة وثنية في محراب الفهم الرديء لمعنى الواقعية الاشتراكية ابتداء من لونا نشارسكى أول وزير للثقافة في روسيا بعد الثورة الى غيره حتى نهاية حكم ستالين .

ولعل ذلك مادفع الدكتور لويس عوض الى مزيد من الرفض لاشكال الواقعية الاشتراكية بل الى ترحيبه بعودة ما يسميه بالازدهار الرومانسى والى اطلاق البخور للهمسات الرومانسية التى يحاول التماس طريق لها وسط المجتمع المصرى المعاصر مع اعتقادنا بأن كل عمل فنى لا يخلو من معنى رومانسى الا انه قد يصبغ باحساس جماعى الا اذا قصد الدكتور معنى خاصا من الرومانسية وهو الالتكاء على الذات والتهوبيات العاطفية .

وهنا يصبح اعراض حسين مروة مقبولا حين يقول : «لا يمكن أن تكون عودة الرومانسية الآن الى أدبنا العربى المعاصر الا ظاهرة انتكاس لا ظاهرة تقدم وتحرر لأن عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية الجديدة أما الفن الذى يتطلب من مثل مجتمعتنا العربى وهو ما يزال يخوض معركة التحرر الوطنى والاجتماعى ان يرى الادب والفن او العلم لا من حيث كونه نشاطه فرديا محضا بل من حيث هو نشاط اجتماعى انسانى ينبع من الفرد بوصفه كائنا اجتماعيا يمارس الحياة الاجتماعية وينفعل بلحادثاتها ، ويتأثر بحقائقها الموضوعية ويؤثر بدوره فيها على قدر وعيه لقوانين تطورها ، وعلى قدر فهمه لضرورتها الاجتماعية» (١)

ومع ذلك فتبقى لنا ملاحظة على آراء الدكتور لويس عوض فهو أحيانا يستغل كلمة ذات مدلول فكرى معين ليقتصد بها غرضا آخر ونقصد بذلك فى دعوته الى اشتراكية الادب ، يغمز بطرف خفى الى النغمة النشاز التى وجدها فيما سبق عند سلامة موسى فهو يريد الاهتمام

بالاشتراكية ليقدم الادب الشعبى اى اللغة العامية . الدعوة القديمة نطل براسها من جديد وهو يزعم اننا نعانى من انتساق ثقافى لاننا نقيم فاصلا بين ما يسمى بالادب التقليدى والادب الشعبى فيقول : «ان مشكلة الانقسام الثقافى او الازدواج الثقافى تتجلى مثلا فى انسحاق الهوية بين الادب التقليدى والادب الشعبى وبين اللغة الفصحى «واللغة» العامية كما هناك ادب للسلادة وادب للعبيد وكأنما هناك لغة للسلادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك رواسب الماضى الحزين الذى قسم الامة الى ائتين ... واول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الادب بالرسمى بالادب الشعبى» (١)

ومن الواضح ان هذه الدعوات تجد مجالها بين فريق معين من الكتاب متشابه الاسماء متشابه الدوافع مثل سلامة موسى ، ولويس عوض ، وشالهم غالى شكرى الذى يقول : «وشاء ابساتذة» الادب الرسمى ان يؤكدوا الهوية الفنية — فى نظرهم — بين قيمة ما يذمى بالزجل «الشعر العامى» وما يدعى بالشعر «اى الشعر الفصيح» وراحت التسمية اجيالا عديدة حتى بين بعض المثقفين لتصوغ الهوية الاجتماعيه فيما راي بين الحاسية الطبقيه عند حماة الثيمر الفصيح من «غوغاء» «الشعر العامى» (٢)

استمر الاتجاه نحو الواقعية الاشتراكية وتبلور هذا الاتجاه فى شخصية محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وعبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وأحمد رشدي صالح .

وقد راح هؤلاء يبشرون بالالتزام وتتضح تلك المذهبية اليسارية على اوضح صورها فى كتاب «العالم ، وأنيس» الذى عنوانه «فى الثقافة المصرية»

(١) دراسات فى النقد والادب المكتب التجارى بيروت ١٩٦٣ ص ١٤٣

(٢) شعرنا الحديث الى أين — دار المعارف ص ٥٧

فى هذا الكتاب قام الكابان بدراسة عدد من الادباء فى النصف الاول من هذا القرن وجعلنا ميزان نقدهما «الواقعية الاشتراكية» والكتاب يكاد يكون نوعا من الطغيان الفكرى ويكاد يكون تطبيقا للفكر النقدي الملائم للواقعية الاشتراكية .

فقد قيما فى كتابهما العمل الفنى على حسب ما يطابق المبدأ. الاشتراكي فى النقد الماركسي ، والتي تتلخص من وجهة نظرهما فى اعتبار مضمون الادب مجرد أحداث تعكس مواقف اجتماعية ، وعلى ذلك فالصياغة الفنية ليست إلا عملية تشكيل لهذا المضمون. فهي خادمة لإبرازة وتنميته مع عدم التعارض مع قيمة الصياغة .

وقد ادخلوا كذلك على مهمة الناقد بناء على المعتقدات النقدية السابقة ضرورة استيعاب قيمة العمل الفنى بالنظر الى مضمونه الاجتماعى وفى مراعاة الصياغة تلاحظ ما تفاعل فيها من علاقات اجتماعية كذلك .

وانه يجب ان تقوم بين الصياغة والمضمون علاقة متآزرة ، ووجود هذه العلاقة دليل على نجاح العمل الادبى وقصداتها دليل على فشله «ومن هذا المنطلق أخذنا يقسمان الادباء الى عبقرين وتافهين فأخرجنا من فردوسهما كتابا كنا نظنهم كبارا فاذا هم صغار حقيرون . كل وكدهم فى الحياة ان يصوروا مشكلات الطبقة البرجوازية الصغيرة فى مصر ، وبالحال من تهمة خطيرة كأن هذه الطبقة لا تمثل العمود الفقرى للمجتمع المصرى أو كأنها طبقة استعمارية غريبة .. أمام هذا الإرهاب النقدي شالت كفة نجيب محفوظ ... ومقابل ذلك رجحت كفة عبد الرحمن الشرقاوى .. وبهذا الكتاب يبلغ النقد الماركسي فى مصر آخر الشوط» (١)

فالدعوة التى يدعو اليها عبد العظيم انيس والعالم دعوة يعيها التحمس المذهبي الشديد الذى يجاوز حد الالتزام المرن مهي تضع المقياس وتحت حدوده تتم الاحكام المسبقة فمن ينضوى تحت لواء اليسار فكفته راجحة والآخرين تشيل كفتهم .

.. (١) الادب العربى فى آثار الدارسين - دار العلم بيروت ١٩٦١
ص ٣٧٧

ويبدو ميل «العالم» واضحاً الى الجناح اليسارى والى النظر الماركسية حين يقول صراحة «والحقيقة ان النظرية الماركسية هي انض النظريات واعتمتها وأصرحها كذلك فى فهم الديمقراطية وتقييمها ، انه النظرية الوحيدة التى تعترف بالاساس الاجتماعى الطبقي للديمقراطية . ومهما اختلفت الآراء حول التطبيق الديمقراطى فى البلدان الاشتراكية وحول مفهوم دكتاتورية البروليتاريا فان النظرية الماركسية للديمقراطية تكاد تكون النظرية العلمية المسلم بها عند المناضلين فى جميع انحاء العالم ... ان دكتاتورية البروليتاريا اذا هى الوسيلة للقضاء على الاسس المادية لكل قهر طبقي» (١)

بل ان «العالم» يتخذ فلسفته الالتزامية كتطبيق لفلسفة ماركس من ربط البناء الفوقى بحركة البناء التحتى ، وأن كل التغيرات الثقافية انما هى نتيجة للتغيرات الاجتماعية فى بنية المجتمع نفسه فيقول : «الثقافة كتعبير فكرى او ادبى او فنى او كطريقة خاصة للحياة انما هى فى الحقيقا انعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئات وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعى من علاقات متشابكة وجهود مبذولة واتجاهات .

فالاساس الذى تقوم عليه الثقافة اذا ليس شيئاً جامداً أو عقيدة محددة وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور» (٢)

والكاتبان من لف لفهما يقوم موقفهما تجاه الفن على انه قوة فعالة تعمل على تقدم المجتمع . وفى تنمية الواقع الاجتماعى ، وعلى الفنانين والناقدين كذلك الالتزام بقيم الثورة الاجتماعية وعلى الفنان خاصة بحسبانه صاحب قدرات فنية ان يلتزم بمشكلات الشعب وقضايا المجتمع داخل الاطار الذى حدده الكاتبان بقولهم «واذا كانت الثقافة انعكاساً

(١) معارك فكرية كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٥ ص ١٧٥ وما بعدها .
(٢) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥ ص ١٨ .

العملية الواقعة الاجتماعى وكان واقفنا الاجتماعى كتابا من أجل التحويل
كان علينا ان نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هذا الواقع
المصرى» (١)

ثم نجد سلامة موسى فى دعوته لاجتماعية الادب والذى يمثل الفكرة
الاشتراكية التى تأثر بها منذ اتصاله بالجمعية الغابية التى كانت تقوم بنشر
مبادئها بانجلترا فى أثناء فترة دراسته بها .

وقد حدد منهجه فى التزام الادب بقضايا المجتمع فى قوله «ان النقد
السديد للاديب هو النقد الاجتماعى اى يجب ان تسأل عن قيمة الاديب
ماهى خدمته للشرف او للانسانية ... لان الفنان هو المسئول يلتزم الاخلاق
السامية بل هو يرسم اخلاقا تسمو على ما يجد فى الامة ويدعو بها الى
الخير والشرف» (٢)

بدا سلامة موسى دعوته اولا تحت شعار الدعوة الى تمصير الادب ،
ودعوته لا تخلو من نزعة تعصبية حين دعا صراحة الى استقلال الادب
المصرى عن الادب العربى القديم .

وفى مقالات سلامة موسى تتكشف دعوته . للالتزام التى تأخذ طابع
التعصب .

فهو على سبيل المثال يعيب على العقاد وطه حسين اكبرهما للاديب
العربى قائلا : «وكلاهما طه حسين وعباس العقاد يكبران من شأن الاديب
العربى القديم ... وانما موافى من هذا الادب انه لا يلهمنا اى لا يلهم
الكاتب كما انه لا يرشد القارئ الى الحياة السامية اى الى العظمة بل
انى اعتقد انه لولا انعباس العقاد وطه حسين فى الادب العربى القديم لما
خاطب طه حسين الفاروق بكلمتى «ياصاحب مصر» ولما وصفه العقاد بأنه
فيلسوف ذلك لان الادب العربى القديم هو الى جذ بعيد ادب الملوك ، وقد
استلهمه العقاد وطه حسن فى وصف الملك السابق فاروق» (٣)

(١) السابق ص ٢٤

(٢) الادب للشعب - مكتبة الانجلو ص ٨٦

(٣) السابق ص ٦٢

فهو يقوم بعملية التفاف ذهني قاصدا ما وراء الكلمات يتخذها فقط تكة سليحق نتيجة غير منطقية وهي ان الادب العربى أدب ملوك فقط ، ولذلك فهو يصل الى غرضه وهو القضاء على هذا الادب الذى يسميه أدب الملوك قائلا : «يجب ان يموت ادب المجاز والاستعارة والتورية ... هذا الادب الذى ينأى عن احساس العجز ووجدان الشعب ويخلو من الاهداف الانسانية ويجب ان يكون للادب دستور جديد بحيث يحترم الشعب . الشعب أولا والشعب أخيرا» (١)

ولم يدلنا الكاتب على معنى احترام الشعب اذا كان يعنى الادب ، الذى يعتمد على التصوير الفنى بغزه ، فبماذا يتميز الادب عن العلم ؟ بل ويعيب على الادب العربى عدم ذكر كلمة الشعب مع انه ينسى اوا يتناسى ان هذه الكلمة مع اعترافه بذلك كلمة عصرية ويتخذ من ذلك ايضا تكة الى اتهام الادب العربى باغفال الشعب قائلا : «وانى اشك فى ان كلمة «الشعب» قد ذكرت فى اى كتاب من كتب الادب العربى القديم بمعناها المصرى . ذلك لان كتب الادب العربى هى كتب الملوك والامراء ، ونستطيع ان نقول ... ان الادب القديم كان ملوكيا يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها» (٢)

ومع ذلك . نستطيع ان نجد تناقضات ضخمة فى نظرية بسلامة موسى فيما يدعيه بالمنهج الاجتماعى ودعوته الى اندغام الاديب فى مشكلات مجتمعه .

فانكاره للادب القديم السابق نجده برعان ما يتناقض فيه مع نفسه حين يقول : «والثقافة القديمة هى تراث بشرى عظيم لا يهمله الا مغفل بل انا لا اكاد اقرا كتابا عربيا الا اذا كان مؤلفه من القدماء» (٣)

ومع ذلك فهو يعود مرة اخرى ليثقب اعترافه قائلا : «فى مصر طائفة تعتقد انها تعلمت الادب وحذقت اصوله ... ومعتد هذه الطائفة هو

(١) السابق ص ٤٨

(٢) السابق ص ٤١

(٣) السابق ص ٤٦

الادب العربى القديم الذى بناى عن القيم والاوزان الانسانية العصرية اذ هو ادب الترف الذهنى ... وهو ادب التسلية للملوك والامراء ، وهو ادب اللذة الجنسية لفسوية والشاذة ، وهو ادب المنازعات الحربية او المناقشات الدينية هو كل ذلك ، ولكنه ليس ادب الشعب الذى يكافح من اجل الحرية والاستقل وليس ادب الانسانية الذى يحمل همومها ويعبر عنها بالقصة والشعر والمقال بل كذك ليس هو الادب الذى يدعونا الى احترام المرأة وحبها» (١)

بل هو يتقدم قليلا فى دعوته اذ يحاول هدم فكرة البلاغة العربية بحجة ان يكون الادب فى خدمة الشعب مهتما بالحياة الاجتماعية منفسا فى المشكلات الاجتماعية .

وعلى ذلك فانه يحو الفوارق بين الاسلوب الادبى والاسلوب العلمى ، فيقول : «ان الادباء الجدد يطلبون ادبا عضويا يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على ان تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والانسانية ومكافحة الشرور ... والادب هنا عضوى من حيث انه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خدمة معينة ... وبمعنى آخر ليس هو ادب الترف والتسلية ... اى ليس هو ادب البلاغة كما فهمنا معنى هذه الكلمة فى كتب البلاغة العربية فهو لا يبالى بتلك النبرات والنفحات الا بمقدار ما يستطيع ان يؤدى بها خدمته اى عضويته فى النشاط الاجتماعى .

بالبلاغة هنا وسيلة وليست هدفا ، ولذلك يحاول الاديب ان يحل مشكلة اجتماعية او يكشف عن شقاء انسانى خفى قد لا يدريه الاشقياء انفسهم الذين يعانون هذا الشقاء ، اما الادب البلاغى فهو لعبة التسلية» (٢)

لذلك نستطيع ان نقول ان الكاتب يتخذ من نظريته التى قوامها

(١) السابق ص ٦٠

(٢) السابق ص ٣٣

الالتزام سبيلا لرمى الأدب العربى بجبيع ما يشتهى وما يرضى نفسه
من تهم

فهو يبدأ بدعوة ظاهر فيها الرحمة ، دعوة الاهتمام بالشعب والكتابة
بلغة الشعب ولم يحدد لغة الشعب التى يقصدها بل يتركها دون تفسير على
أن نفهم من العبارة ما يقصد .

فهو ما دام تد جعلها فى مقابل لغة الأدب العربى فلا بد أنه يدعو
الى الكتابة بالعامية فهو يقول : «أتنا نطلب من الأديب : أن يكتب للشعب
بلغة الشعب وأن تكون فنون الشعب موضوعاته ودراسته واهتمامه
وأن يكون له مقام المعلم المربى وليس مقام المسلى المهرج ، وأن تكون له
رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويبين الاهداف - وأن تكون نظرته انسانية
شاملة وأن يزايد نعيادة القارئ حيوية بالتوسع والعمق والتم للكون والدنيا
والإنسان ، وأن يوجسد حوله مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو
وتتصير وكل هذه معان لم يكن ادباء العرب يعرفونها ولهم العذر لانهم لم
يكونوا يكتبون للشعب الذى يحتاج الى أن يتعلم بلغته التى يفهمها» (١)

إذا فهو يقصد العامية تحت ستار الأدب الملتمزم أى أنه نقل القضية
من الجانب الموضوعى الى الجانب الشكلى الصورى وهو يبدو أكثر وضوحا
فى الدعوة الى هذه الناحية حين يقول : أن الادباء فى مصر يهتمون بالأسلوب
الكتابى ويسيروا على نهج الجاحظ ، ويعيب على الادباء أنهم يكتبون عن
العرب وحضارتهم ولا يكتبون عن المصريين وهذه دعوة تعصبية لا غموض
فيها .

وهذه هى ألفاظه يقول فيها : «فإن الأديب التقليدى يعنى مثلا
بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصرى فى
العيش فينقده ، ويطلب اصلاحه . وهو يكتب عن العرب وتاريخهم ومجدهم
ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة ... ولذلك فإن أدبه سلقى وهو أدب

(١) السابق ص ٥

الكتب الذى تجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كأنه فى برج عاجى ، وهو هنا يشبه ادباء القرون الوسطى فى أوروبا» (١)

فنراه يجنح بين الكثير من المناقضات فمنهج يرتكز على الناحية الاجتماعية من حيث أن الأدب عاكس للواقع الاجتماعى ، ولكنه اتخذ من هذه الركيزة طريقا لنقض الأدب وإقامة محاكمات سفسطائية لترات الغربى جميعه .

أن الكاتب لا يلتزم بمنهج ماركسى أو منهج وجودى أنه يبدو فى الغالب الأعم متأثرا بالمدرسة الاجتماعية التى يرأسها دوركايم ويبدو متأثرا كما سبق بالمدرسة الغابية والدعوات الاشتراكية بالإضافة الى تأثرة بعصبيته التى لا تخفى .

ودعوة الكاتب لجعل الأدب مجرد انعكاس لحياة المجتمع تحمل فى طياتها بلا شك بذورا ماركسية بل أنه يدعو صراحة لقراءة مكسيم جوركى كما يقول الدكتور (رشاد رشدى) فى معرض حديثه عنه «قرأت للاستاذ سلامة موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانتكباب على قراءة «مكسيم جوركى» لأن جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى أما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ولأن جوركى صور الشعب بينما صور شكسبير بلاط الملوك والأمراء ... اعتقد أن التوفيق قد خاتمه فى هذه اللفتة الأخيرة لأنها تنطوى على فهم خاسل لطبيعة العمل الفنى .

فأقول بأن العمل الأدبى يجب أن يكون صورة صادقة للحياة يتضمن فروضا كثيرة أهمها وأخطرهما فى رأى اعتبار الأدب معادلا للحياة بمعنى أنه بديل عنها .

فما دينا نقيس قيمة العمل الأدبى وقدره بمقدار مطابقته للحياة .

(١) السابق ص ٢

فألابد أننا نفترض أن العمل الادبي معادل للحياة وأن الحياة معادلة للعمل الادبي ... وهذا الفهم المادى للفن يتضمن أخطارا عديدة ، فالخطورة الاولى هى فى اعتبار العمل الفنى من الكماليات فما دام يزودنا بها نستطيع الحياة أن تزودنا به امكنا الاستغناء عنه ... أن العمل الادبي يصور — الحياة ولكنه ليس صورة لها» (١)

ونستطيع أن نضيف لرأى الدكتور (رشاد رشدى) أن شكسبير بالرغم من انجليزته كان يسخر من الامبراطورية البريطانية ويسخر من النظام الملكى كله .

واذا تركنا سلامه موسى ومنهجه فاننا نجد الدكتور محمد مندواهر الذى يحاول اقامة التزام يجمع فيه بين الواقعية الاشتراكية وبين الفلسفة الوجودية فيما يسببه بالمنهج الايدلوجى النابع من اهتمامه بالمضمون واولويته أولا .

والدكتور مندور يرى أننا نتجه فى ادبنا المعاصر تتائيا وبحكم التطور وحاجات العصر نحو الواقعية النقدية ويرى أن فلسفتنا الاشتراكية الجديدة تطلب منا أن نكون مستقبليين أكثر منا سلفيين كما يعبر ، ولكنه يرفض الاستمرار فى السير فى طريق الواقعية النقدية بحجة أن هذا الاتجاه سلبى فيقول : «ومن هنا تأتى أهمية ما تسميه الفلسفة الاشتراكية بالواقعية البناء وهى الواقعية التى تعمل على تعميق القيم الانسانية الجديدة فى النفوس حتى تنزل منها منزلة العقيدة والايان» (٢)

وهو فيه لا يود الوثوق بالنظرة لى الموضوع فقط بل الى ما يحويه الموضوع من مضمون يرتكز على قضايا العصر ويكون وعاء لمشكلات المجتمع وهو بالطبع يرفض نظرية الفن للفن وبراهها قد مات أوانها وأنها

(١) ماهو الادب . مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ٢٣
(٢) مجلة الكاتب أغسطس ١٩٦٢ مقال عنوانه «صعوبة الادب الجديد»

فيقول : « مذهب الفن للفن لا يمكن تطبيقه الا فى لون واحد من ألوان الوصف الشعري عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا يزال يستخدم عند من يريدون أن يسقطوا عن الشاعر أو الأديب مسئوليته إزاء الإنسان وإزاء المجتمع وإزاء قضايا الحياة الكبرى ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك» (١)

انه يجعل اهتمامه منصبا أولا وبالذات على المضمون ليكون معتقدا بما يسميه الادب الهادئ أو الادب القائد . وان الفنان الملتزم فى نظره هو الذى يكون قادرا على تحمل المسئولية ويقود المجتمع نحو غاية سعيدة .

وهنا نتساءل هل هذه فلسفة ماركسية وتطبيق للواقعية الاشتراكية ؟ فى الحقيقة لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب لان الماركسية تؤمن بوجود «ديالكتيك» وبأن هناك تأثيرات المجتمع التى تؤثر على الأديب فيتفاعل معها ، وهنا ترك الدكتور مندور الموضوع معلقا أى انه اعتمد على ذاتية الأديب أو الفنان .

انه يحاول تحديد هذا المنهج بأنه يؤمن اساسا بأن الفنان يجب الا يعيش على حد تعبيره ككائن طفيلى أو شاذ أو جبان هارب أو سلبى باك ، وهو يفضل ان يتناول الفنان التجارب الإنسانية الحية المعيشة على أن يتناول التجربة التاريخية البالية .

وهو يحرص على أن يؤكد ان هذا المنهج لا يسلب الأديب أو الفنان حريته وكل ما يرجوه هو استجابته لحاجات العصر بطريقة تلقائية عن طريق الإدراك الكامل للدور القيادى أى انه التزام حر يعتمد على الإيجابية مع مراعاة للقيم الجمالية والفنية أيضا .

ويحدد الدكتور مندور وظائف المنهج الإيدلوجى فى ثلاث مهام رئيسية .
هى :

(١) الادب وفنونه - نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

أولاً : تعتبر الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وادراك مراميها القريبة والبعيدة وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلقة تد تضيف الى العمل الادبى او الفنى قيما جديدة ربما لم نخطر للمؤلف على بال وان لم تكن مفعمة عليه .

ثانياً ، تقييم العمل الادبى والفنى فى مستوياته المختلفة أى فى مضمونه وشكله الفنى .

ثالثاً : توجيه الادباء والفنانين فى غير تصف ولا املاء ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم ، وما ينتظرونه من الادباء والفنانين وكل ما يجب ان نحذره فى اداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات او حرمانها من الحرية التى لا تصلح الحياة ذاتها بدونها وان كانت العبقرية الصادقة قادرة على ان توجه نفسها وان تقود نفسها» (١)

وعلى هذا المعتقد يصر الدكتور مندور على ان يكون تقييم العمل الفنى ليس من داخله فقط بل من خارجه أيضاً بل انه يرى ضرورة ان يكون للمضمون اهمية كبيرة فى عصرنا وفلسفة حياتنا الراهنة» .

وهو يحدد كذلك دور الناقد بان عليه ان «ينظر فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب ... وعلى هذا الاساس لسنا نرى حرجاً على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الادب والادباء عندما يوجهون فى عصرنا الحاضر مثلاً نحو الأدب الملتزم والادب الهادف والادب القائد ويخاربون مثلاً مذاهب المهروب والانحلال مثل فلول مذهب الفن للفن» (٢)

ونستطيع القول ان الدكتور مندور يخالف مابداً به فى الميزان الجديد حيث يعترض على النظر الى الفن الادبى بمقياس يقوم على اسس من علوم الجمال والنفس ، والتاريخ ، والاجتماع ، فيعارض هذا الاتجاه ويرى أوروباً قد عادت من ضلالها كما يعبر «وأصبحت اليوم تؤمن — عن حق —

(١) النقد والنقاد المعاصرون مكتبة نهضة مصر ص ٢٣٧

(٢) الادب وفنونه — نهضة مصر ط ٢ ص ١٥٥

بأن لكل علم مناهجه وإن أى علم لا يمكن أن يتم إلا إذا كان نموّه ذاتياً ومن داخله وأنا اعتقد أن الاتجاه الذى يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستزل بالادب لأن معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد النقد هو فن دراسة النصوص الادبية والتمييز بين الاساليب المختلفة ... والذى يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أى علم فى الوجود وانما هو الذوق الادبى وهذا شئ ليس له مرجع يرجع اليه» (١)

وهو فى هذا النص يرد على الأستاذ محمد خلف الله وهو يعمود كذلك فى صفحات تالية ليرد عليه مرة أخرى قائلاً : «النقد كما قلت ويقول كل النقد هو فن دراسة النصوص وتمييز الاساليب وهذا الفن يستعين بضروب من المغارف ولكنه لا يستخدمها ليحاول أن يضع بفضلها قوانين عامة للادب ثم يأتى فيطبق تلك القوانين على النص الذى امامه فما تمشى مع تلك القوانين كان جيداً وما خرج عنها كان رديئاً» (٢)

ويقول ... الادب أدق وأعمق وأغنى من أن نخطط له طريقه (٣) ويقول «والذى ادعوا اليه هو استقلال الادب عن غيره من مظاهر نشاطنا اليومى . استقلاله بموضوعه وبمناهجه . والمنهج الايدولوجى الذى يدعو اليه مندور يرفض بالطبع كما سبق دعوى الفن للفن ويرى انه لم يعد لها مكان فى عصرنا الحاضر لأن الصراعات المختلفة فى العصر الذى نعيشه تدفع الادب والفن لتطويع الحياة ويرى النقد الايدولوجى كذلك انه لم يعد من الممكن أن يظل الادب والفن مجرد صدى للحياة بل يجب أن يصبحا قائدين لها ... وحان الحين لكى يلتزم الادباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الايدولوجى فى النقد يناصر اليوم عبدة قضايا ادبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام

(١) فى الميزان الجديد ص ١٦٢

(٢) فى الميزان الجديد ص ١٧٢

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية

١٩٥٥ ص ١٢

فى الادب والفن — قضية الادب والفن الهادفين قضية الواقعية فى الادب والفن (١)

كذلك فهو يحدد منهجه النقدى عن طريق العمل على التركيز على المضمون ومنهجه يعتمد على معرفة مصادر الادب من ناحية اهدافها ووظيفتها فى اطار المجتمع ومدى اهتمام الفنانين بقضايا العصر وبحاجات البيئة والانفماس فيها ومحاربة الهروب من الحياة .

كذلك يتخذ الدكتور مندور من عبارة أن «الادب نقد للحياة» طريقا لجعلها نقدا لحياة الفرد وحياة الجماعة ، وحياة الانسانية كلها وهو يرى بناء على ذلك أن الفنان سيصدر احكاما صريحة أو ضمنية ويعمل على التمييز والتطوير لعناصر الحياة فيفسح المجال «لادب الكفاح والتوجيه ونشر الوعي والتبشير للحركات الاصلاحية الكبرى بل وللثورات العارمة» (٢)

ويعمل مندور فلسفته الايدولوجية بحاجة البشر التى تتطلب العمل الايجابى وترفض ادب المتعة الجمالية فيقول : «وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الادب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس بل تطلب منه عملا ايجابيا واثيرا وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحياة وربما كان هذا هو السبب الاساسى فى طغيان الدعوة الى الادب الملتزم فى الوقت الحاضر وهو الادب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهروب ويدعو الاديب الى ان يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله لا يسجلها أو يعرضها فحسب بل ويلتزم ازاءها برأى ويتحمل مسئولية هذا الرأى امام الجميع مهما عرضته تلك المسئولية الى الاخطار» (٣)

(١) النقد والنقاد المعاصرون — مكتبة مصر ص ٢٣٤ — ٢٣٦

(٢) محاضرات فى الادب ومذاهبه ص ١١٦

(٣) محاضرات فى الادب ومذاهبه — معهد الدراسات العربية

١٩٥٥ ص ١٢

ونستطيع كذلك ان نلاحظ ملاحظة جديدة بالنظر وهى ان الدكتور «مندور» بدأ منهجه النقدى فى مطلع اشتغاله بالنقد مؤمنا بالنظرة الجبالية ويأن يكون دراسة النص من داخله فعلى سبيل المثال نجده فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب يتحدث عن الامدى فيقول : «فطن (الامدى) الى مبدأ آخر خطير فى النقد الحديث وذلك حين قال : «ان حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد احدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد»

فهذا هو رأى معظم نقاد أوروبا اليوم الذين يرون ان أمر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة الى الصياغة ونستطيع ان نضرب لذلك عدة أمثلة لا من شعر البحرى فحسب بل من شعر أبى تمام نفسه فهو عندما يقول مثلا :

رعته الفياض بعدما كان حقة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

تقد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج وخلق منه قيمة فنية شعرية جميلة باستعماله للفعل رعته بمعنى طمت قواه بعد أن رعى كلاها وماء الروض ينهل ساكبه أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التى تجعل من الامدى ناقدا منتطع النظر بين العرب هو نطنته الى الاهمية الكبرى التى نعلتها على الصياغة فى الادب .

فاللغة فى الادب ليست وسيلة خادمة للفكر والاحساس فحسب بل هى الى جانب هذه الوظيفة الاساسية غاية فى ذاتها ، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من يفلن الى هذه الحقيقة» (١)

كذلك نجده فى الميزان الجديد يكبر ما أسماه بالشعر المبهوس ويرى

انه «من البين ان كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف انساني» بل انه يقول «ان اللفظ لا يستخدم للابانة عن المعنى بل يقصد لذاته اذ هو في نفسه خلق فني فمن اليسر مثلا ان نقول «ان وقت الظهيرة قد حان» فنؤدى المعنى الذى نريد ان ننقله الى السامع ومع ذلك يقول الاعشى «وقد انتعلت المطى ظلالها» للابانة عن نفس المعنى فنحس لساعتنا ان عبارته عبارة فنية قصد منها الى خلق صورة رائعة لا الى اداء فكرة» (١)

ويقول كذلك «وأمر الصياغة في الادب الفنى ليس امرا شكليا كما ظن معظم نقاد العرب فهو ليس امر مجازات او تشبيهات تتعلق بظواهر الاشياء او تستخدم لايضاح المعنى او تقويته بل امرا لخلق المعنى فى صميم حقيقته النفسية كما وضعنا فالشاعر الذى يشرب لون الشمس او يحس به فى نعومة اللؤلؤ لا يقصد الى تجميل معنى او تنميق عبارة ، وانما يخلق قيمة فنية لها اصولها فى نفسه ومن هنا تعارض الكتاب بطرق صياغتهم وأدق ما يكون ذلك التعارض فى موسيقى كل منهم» (٢)

بل انه يتقدم خطوة أخرى ليمسك اصحاب نظرية الفن للفن فيقول «ان الاداب الأوروبية الحديثة قد شهدت مذهبا قويا فى أواخر القرن التاسع عشر مذهب أمثال هرديا Heredia ، وجوتيه Goutier ممن يقولون بالفن للفن ويجعلون من أسس مذهبهم نظرتهم الى اللغة نظرية المثاليين الى مقاطع الرخام أولئك ينزعون من اللغة صورا وهؤلاء تماثيل ومع ذلك لم يجرؤ احد أن يقدح فى ادبهم او يخرجهم من فنون الشعر لخلوة من المعانى وقد رأينا أى دور تلعبه الصور فى حياتنا النفسية التى تغذيها كافة الفنون كما رأينا فى الامثلة التى سقناها من الاعشى وغيره تفاهه ما بها من معنى تفاهه لم تنل منا بها من قيم فنية» (٣)

(١) فى الميزان الجديد — مكتبة نهضة مصر — ط ٣ ص ١٢٣

(٢) السابق ص ١٢٦

(٣) السابق ص ١٢٧

ولعل الأسباب التي تعرض لها الدكتور محمد مندور جعلته يتناسى منهجه الجمالي ويسير في تيار اليسار في دعوته الالتزامية حين استقال من الجامعة واتصل بالصحافة مثل صحائف الوفد المصري وصوت الامة ، والبعث وغيرها وقد زودته هذه الصحف بمزيد من الالتصاق بالجهاهير ومشكلاتها الاجتماعية وعاش بصدق التفسخ الاجتماعي وظروف الاقتطاع في مصر ، وكانت الفترة التي استطاع ان يحقق فيها هذا الالتصاق (من ١٩٢٤ الى ١٩٥١) حيث ازداد اتصالا بالعمل السياسي أيضا وقد بارك مندور سنة ١٩٤٦ لجنة الطلبة والعمال ودافع عن معتقداتها السياسية .

لعل هذه الأسباب هي التي قضت على تأثيره السابق بالمنهج الجمالي بسبب ثقافته الاولى المتأثرة بنقاد العرب القدماء كالامدى ، وعبد العزيز الجرجاني ، وابن سلام الجمحي ، وعبد القاهر الجرجاني وتأثره كذلك بالتيارات التي سادت النقد الحديث في مصر مثل جماعة الديوان ، وجماعة أبولو وجماعة المهجر الى جانب تأثره بالادب الاغريقي ، وسفره وهو في بعثته بفرنسا لمزيد من الفهم الفكري الى بلاد اليونان مما هدد مستقبله المادي في البعثة الدراسية كذلك تأثره بأمثال الدكتور طه حسين واحمد أمين .

واذا نظرنا الى مسار فلسفة الالتزام التي لا نتأثر بفلسفة من الفلسفات التي يدين بها الماركسيون أو الوجوديون فاننا نجد في المناظرة التي أقامتها مجلة الادب سنة ١٩٥٥ ، والتي كانت بين الدكتور طه حسين ورثيف الخوري وكان عنوانها مقتبسا من عناوين كتاب سارتر «ما الادب» وهو : «لن يكتب الاديب» ؟

في هذه المناظرة رأى مناظر الدكتور طه حسين وهو يفسر نظريات الفن المختلفة انه يؤمن بالنظرية التي ترى الادب انفتاحا على الحياة المتحركة ، وان الفن خلق فردي ، ولكن بمادة اجتماعية تنبع من حياة المجتمع المتجددة .

وهو يخاطب الدكتور طه حسين قائلا : «وانت اعرف منى ياسيدي

بأن لكل عصر قضايا ومشاكلة التي تبرز فيه وتشتد .. وانت أعرف مني
ان أدب كل عصر يستحق اسمه يستحيل عليه الا يتفعل بتلك القضايا ...
لا بد لأدب كل عصر من ان يتعلق بمواضيع مشتقة من قضايا ذلك العصر
ومشاكلة .. وأديب العصر مسئول عن أن يتصل أدبه اتصالا حميما بهذه
المواضيع يستمد منها الروح والمضمون لأدبه» (١)

ويختصر رثيف خورى من الظن به من أنه من معتنقى الواقعية
الاشتراكية فيقول : «يولع الماركسيون السوفيياتيون الرسميون بترديد
هذه الكلمة .. الأدباء مهندسون الأرواح البشرية» صحيح ولكن شرط ألا
يكون هؤلاء المهندسون قد هندس لهم سلفا كل شيء» (٢)

أي أنه يرى الالتزام التزاما حرا خاليا من التقين له وفرض الاحكام
المسبقة على حسب ما ترى الفلسفة الماركسية .

وأما الدكتور طه حسين فهو يرى الأدب من أية فلسفة تفرض عليه ،
ويرى أن السياسة هي التي جاءت بتلك النظريات المختلفة فيقول : «هؤلاء
السياسة أرادوا إذا أن يؤثروا على الأدب وأن يفرضوا عليه نظرياتهم
السياسية . فكان الأدب الموجه وكان الأدب الموجه وظهرت الكتابة التي
يلتزم بها الأديب ، وظهرت الكتابة التي لا يلتزم فيها الأديب شيئا كل هذه
الاشياء صنعتها السياسة» (٣)

ويصرح الدكتور طه حسين بدم أعجابه أو رضاء بفلسفة الواقعية
الاشتراكية ويرى ان كتابا ممتازين قد ضاع امتيازهم حين أصبحوا يسخرون
امتيازهم لخدمة الفلسفة الالتزامية التي تتبع المنهج الواقعي الاشتراكي
فيقول :

«لا تصدقوا أنني لا أقرأ أدبا شيوعيا فأنا أقرأه وأكثر من قراءته وأقرأ
أدبا اشتراكيا وأكثر من قراءته ... ولكن أصبحوا لي ان أقول أنني قلما
أحسست الصدق في هذه الآداب الموجهة وأكثر ما تأخذني الرحمة والشفقة

(١) الأدب المسئول — ص ١١٣ — بيروت

(٢) السابق ص ١٠٢

(٣) السابق ص ١٠٤

لكتاب بارعين متميزين قادرين حقا على ان يبدعوا او ينتجوا ؛ ولكن الظروف أرادت ان يكونوا موجّهين ، فأضاعت من قيمة ما يكتبون كثيرا واضاعت منها كثيرا جدا» (١)

ويصل من هذه المقدمة الى نتيجة يراها ضرورية ومؤكده وهى الحرية المطلقة للاديب والبعد عن تسخير منه لاية فكر سياسية مهما يكن وجهة نظرها ، فيقول . لا ينبغي اذا ان ننظر للاديب على انه مسخر نوجه لهذه الغاية او تلك بل ينبغي ان ننظر للاديب على انه عنصر حى ينتج ما يستطيع ونتفع نحن بما ينتج لا اكثر ولا اقل» (٢)

والدكتور طه حسين يحث الادباء على تجويد لغتهم ولا يضيرهم رضا القراء او سخطهم فيقول : «وسيحرم قوم آخرون من الادباء على كرامة الفن وجودته اكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه فيجودون ادبهم ويحفلون بهذا التجويد ثم يرسلون ادبهم الى القراء غير حافلين بالرضا او السخط ولا بما ينتجه الرضا او السخط من الفقر والثراء .

وهؤلاء هم قوام الحياة الادبية ، وهم هداة الناس وقادتهم الى الحق والخير والجمال» (٣)

وهو فى موضع آخر يدعو الى لطلاق الحرية الكاملة للادب والادباء ، ويرى انه يجب اتاحة مختلف مجالات التعبير الحر فى كل ما يشعرون به بل يرى ان القوانين التى تتدخل فى الادب بحجة المحافظة على المعايير الاجتماعية مثل الفضيلة مثلا انها تكون بذلك حامية للرديلة ، حين تحد من حرية الاديب يقول : «فالادباء عندنا ليسوا احرارا بالقياس الى الدولة ولا بالقياس الى القراء وما اكبر النبوغ الذى يضيع ويذهب هدرًا لانه يكظم نفسه ويكرهها على الامراض عن الانتاج خوفا من الدولة او خوفا من القراء ، يجب ان يحرر الادب والادباء ، وان يتاح لهم القول فى كل

(١) السابق ص ١١٥

(٢) السابق ص ١١٨

(٣) الوان - دار المعارف ص ٣١

ما يشعرون به ويجدون الحاجة الى القول فيه ، ويجب ان تكون قوانيننا سمحة ، وان يكون تطبيقها سمحاً وان يكون ذوق الجمهور سمحاً كذلك ، ولنثق بأن الانتاج القيم وحده هو الذى سيبقى وسينفع .. وحرية الراى شرها احياناً ولكن لها خيرها دائماً ، ونفع الحرية أكثر من شرها على كل حال ... وما أشك فى أن قوانيننا حين تشدد فى مصادرة ما تصدر من حرية الادب لا تحمى الفضيلة وانما تحمى الرذيلة وتخلى بينها وبين الناس» (١)

كذلك نجد الدكتور «محمد النويهى» يجمع بين انسانية الفن مع اعتبار لفردية الانسان وخاصة فى العملية الإبداعية من حيث كونها ذات عاطفة وانفعال تؤثر فى التجربة الفنية فيقول «اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن وحده ، الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية وأخلاقية بل نحن نعد الفن انتاجاً انسانياً يصح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية ، ومعونتها اياها على ان تزيد نصيبها من السعادة والتقدم ، والرفاهية ولكن من الخط العظيم ان نغالى فى تفسير هذا الالتزام الى خد يلقى العنصر الشخصى فى الفن ، ويجعل الفنانين مجرد آلات حاكية تنطق بأراء ونظريات وتردد غواطف وانفعالات يفرضها عليهم المجتمع او النظام السياسى المسيطر عليه وعلى هذا التفسير يكون الادب والفن جميعه لم يوجد الا لخدمة اهداف جماعية معينة سياسية واجتماعية يلزم الاديب بخدمتها وترويجها والدفاع عنها ويرغم على هذا ارغاماً ، فلا يقبل انتاجه الا اذا انسجم مع هذه الاغراض الجماعية ، ولكن هذا التفسير يهدم الادب من اساسه فان اساسه ليس الا انفعال. نفس الاديب بتجاربه ومحاولته ان يعبر عن هذا الانفعال الشخصى الذى عاناه فى صميم كيانه الفردى ، ثم انه تفسير ينبئ بالادب الى التشابه والتكرار لانه يفرض على جميع الادباء نظرة واحدة الى الكون والحياة وطرازا واحداً من رد الفعل على تجاربهم ، وهذا يلغى

(١) مستقبل الثقافة فى مصر — مطبعة المعارف ١٩٤٤ ص ٢٨٠

ما فى النفوس البشرية من تعدد وغنى ، وما بين سلوكها من تنوع يسببه اختلافها فى امزجتها وميولها وأذواقها» (١)

فالفكرة العامة هى فردية الفنان خوفا من تكرار الانتاج الفنى على وتيرة واحدة ولكن ذلك لا يعنى التخلّى عن المشاركة الانسانية وجعل الفن ذاتيا متقوقعا ، فهو يرى كذلك ان الادب لم ينشأ «لجسد الترويح وترجية أوقات الفراغ ولا هو نشأ لجسد التعامل والتنافس فى اظهار الحذق ، بل نشأ لغرض جاد خطير عظيم الخطورة والجد ليزيدنا شعورا بانسانيتنا وفهمنا لكنهم وتقويها لها وتقديرا لكل ما نعتج به من عواطف وانفعالات وميول وفزعيات» (٢)

لكن الحرص على الا يتحول الفن الى مجرد تقريرات خاضعة لاوامر خارجة عن شخصية الفنان والخوف من أن يتحول الفنان الى مجرد آلة حاكية تدفع الى التحذير من تفسير فلسفة الالتزام خارج اطار الفنان فيقول : «ان عددا متزايدا من كتابنا ونقادنا فى هذه الايام حين ينادون بالالتزام فى الادب يسرفون فى تفسير هذا الالتزام ولا يفهمونه على حقيقته حتى ليغلبون على الادب اهدافا ثانوية ويتسبون هدفه الاول ، وهو أن يعبر عن عاطفة الاديبن نفسه . . . اننا لسنا ممن يقولون بأن الفن للفن ، ومن الذين يطلقون الفنان من كل مسئولية اجتماعية واخلاقية ، بل نحن نعد الفن انتاجا انسانيا يصبح ان يحكم عليه بالاحكام التى تخضع لها جميع الانتاجات البشرية من حيث خدمتها للانسانية» (٣)

كذلك يرى محمود تيمور ان الالتزام قائم على مراعاة فردية الفنان مع الاهتمام كذلك بقضايا المجتمع فهو يجعل للفن وظيفة اجتماعية فى معالجة القضايا ومشكلات المجتمع .
ولكنه يحدد نجاح الفن فى ذلك «على مدى استجابة الاديبن لهذه

(١) محاضرات فى عنصر الحذق والادب ص ٩١ - ط معهد الدراسات العربية
(٢) السابق ص ٣٣
(٣) وظيفة الادب ص ٩٣

المشكلة أو تلك القضية ومبلغ ماله من صسددق التأثير وقوة الاداء ، ومتى استطاع الاديب ان يحيا في صميم القضية الاجتماعية او المشكلة القومية تيسر عليه ان يعبر عنها تعبيرا فنيا اصيلا حتى يمكن ان يتوافر بين الاديب وموضوعه «تلاؤم وائتلاف في جو من الحرية الطليقة لا فرض فيه على الاديب ولا الزام فيكون الادب غاية ، ويكون الادب وسيلة . قولان يترادفان مادام الاديب موفور الموهبة عميق الحس صادق الالهام» (١)

فالكاتب يرى ان الاديب والفنان يقوم بعملية استقطاب للمشاعر الجماعية ويبلورها تجاه ذاتيته حتى تظهر وكأنها صادرة أصيلة عنه أي يجمع في بؤرة مركزة تشع بالفكر الجماعي .

كذلك يؤمن الدكتور (شوقي ضيف) بمقياس الالتزام ويرى ان الاديب جزء من مجتمعه . بل يرى تقويم العمل الفني بقدر دورانه في اطار المجتمع واهتمامه بمشكلاته «وهو هنا يقترب من وجهة نظر الدكتور مندور» السابقة فيقول : «وكان من اثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة في هذا القرن أن ظهر مقياس جديد هو مقياس الالتزام في الادب ، فالادب ينبغي أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها ، بل ان هذا هو واجبه الذي ينبغي ألا يتخلى عنه حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع .

وهل الاديب الا كجزء من مجتمعه فعليه ان يشترك في نشاطه يعمل على تقديمه الى الامام ، والا كان معولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتفاضه .

وليس بصحيح ان الاديب من حقه ان يعتزل الجماعة بل الواجب انه مجتهد لخدمة أغراضها ، والا فهو طفيلي فيبسا رجعى ينبغي أن يؤخذ على يده .

وعلى هذا القياس لا يعد الاثر الادبي جيدا الا اذا هدف الى ما يهدف اليه مجتمعه فان انحرف عنه كان لغوا من الادب وهذا» (٢)

(١) دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الآداب ص ٢٠٢

(٢) في النقد الادبي ط ٢ دار المعارف ص ١٩٢

وهو يرى أيضا أننا نعيش في عصر صراع وعلى الأديب واجب المساهمة بفيه في إطار هذا الصراع لأنه لابد وأن يكون جزءا من هذا الصراع وداخلا فيه يستمد منه بواعته وأفكاره ومبادئه ويرتبط به ارتباطا قويا متصلا ، أما أن يفصل عنه مؤثرا أن يعيش لنفسه ولفرديته المحضة فإنه يتخلى عن مسؤوليته إزاء مجتمعه الذي يعيش فيه والذي يسند منه حياته ويصبح أدبه لونا من ألوان الترف لا أداة من أدوات الحياة .

من أجل ذلك ينبغي أن يتخلص الأديب من كل ما هو غردي محض ، وأن يحقق الصلة بينه وبين أمته في كل ما يصدر عنه بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتها بكل ما يجرى فيها من ألم ، وأمل ، وشقاء وسعادة» (١)

ولعله من الواجب أن نذكر رفض الدكتور مصطفى ناصف لفكرة التأثير أو التأثير الاجتماعي بمعنى عدم الربط بين العمل الأدبي والوسط الاجتماعي حين يقول : " العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعمل عليه وينفك عن أساره وتفسير ذلك واضح إلى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بإمكانيات لا حصر لها ، وليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد على عكس ما قد يتبادر إلينا فالأديب ينتمي — حقا — إلى طبقة اجتماعية ولكن هل لتفكير هذه الطبقة حدود معلومة ؟ وهب أن هناك حدودا إلا يستطيع الفنان أن يفكر في حدود أوسع منها إلا يستطيع أن يخلق الذوق الاجتماعي الذي يمكن أن يستمتع بما يكتب» (٢)

ونستطيع أن نلتبس صدى هذا التيار النقدي الداعي إلى فلسفة الالتزام في تطبيقه على النتاج الفني والحكم عليه بمدى مساره في هذا المنحنى الالتزامي .

نجد الدكتور (عبد القادر القط) في تقييمه لجمالبيون ، لتوفيق الحكيم ينتقد فكرة البرج العاجي ويرى أن الفن الصحيح هو الذي ينبع من الحياة

(١) في النقد الأدبي ص ١٩٤
(٢) دراسة الأدب العربي الدار القومية ص ٩٧

ذاتها وان على الفنان المشاركة فى تطور المجتمع فيقول : «ولا شك ان هذا ظلم بين للفن جاء من تصور المؤلف له فكرة مجردة لا صلة لها بالحياة وهو ارتداد الى فكرة البرج العاجى الذى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد ، وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن الا ان ينبع من الحياة ذاتها ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها .

واذا كان الفنان يعمد آحيانا الى رسم مثل عليا ، فليس ذلك لانه يكره الحياة بل لانه يريد ان يرسم للناس الطريق الى حياة افضل واسعد وهو لا يعشق هذا المثل الاعلى لذاته بل يسعى جاهدا عن طريق فنه الى خلق وعى عند الناس . . . وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع .

اما توفيق الحكيم فيصور بجماليون عاشقا لتمثاله بأعتبره نقيفا للحياة لا صورة لما يمكن ان توحيه الحياة الى الفنان من معانى الجمال او محاولة للتطور بها» (١)

وكذلك يتبع نفس المنهج النقدى وهو ينقد مسرحيات اهل الكهف ، وشهر زاد فينقد تجريدها الذهنى الخالى من النزعة الايجابية ، ويعيب الحوار السلبى وينعى روح الهزيمة فيقول : «ولو كانت هذه الافكار مع ذهنيها الغالبة ذات طابع ايجابى يلقى فى نفس القارىء شيئا من الامل والتفاؤل والايمان بالحياة لكان للمؤلف بعض العذر فى ذلك الاسراف ، ولكنها جميعها افكار سلبية تدعو الى التشاؤم . . . وحوار المسرحية (يقصد اهل الكهف) ملئ بهذه المعانى السلبية كإشارته الى فشل مصر فى مقاومة الزمن . . . اما شهر زاد فختامها كذلك فشل شهريار فى الكشف عن الحقيقة وحوارها لا يقل سلبية عن حوار اهل الكهف كما فى قول شهريار مثلا بعد عودته من رحلته البعيدة وراء الحقيقة .

هاتذا فى القصر من جديد الام انتهيت ؟ الى مكان البداية كثور الطاحون على عينيه غطاء يدور ثم يدور وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا

(١) فى الادب المصرى المعاصر — مكتبة مصر ص ٨٠

الى الامام فى طريق مستقيم ... وهكذا نرى كيف صرف المؤلف فكرة البحث عن الحقيقة الى جانبي العجز والفشل مع ما فيها من امكانيات كثيرة لتصوير روح ايجابية منصرة ، وفى جماليون نرى روح الهزيمة واضحة كذلك فى تحطيم المثال لتمثاله الرائع وموته وهو فى حال اليمة من الشك ... ولو قارنا بين هذه النهاية ونهاية مسرحية برناردشو لراينا الفرق واضحا بين فنان يائس متشائم وآخر متفائل ينظر الى الحياة من جانبها المتفتح الرحب» (١)

وقد رد الحكيم على هذا الفهم لسرحياته بقوله انها جميعا وضمت لخدمة قضية الانسان ... وانه ليس ذنبه ان اهدافه لم تظهر لكل الناس .

كذلك يرى الدكتور عبد القادر القط : ان الفن يستطيع تغيير قيم المجتمع وأن الكاتب الملزم يستطيع بأصاليته وصدقته رسم طريق اجتماعى جديد عن طريق التزامه فى فنه وعن طريق ما يرسمه من شخصيات فى فسته أو كلمات قصيدته .

فمن وجهة نظره ان الكاتب الموهوب له دائما من التناذ وصدق البصيرة ما يدفعه الى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص وليبت فى نفوس قرائه ايجاءاته الموجبة وايمانه بالحياة ، وليس الطريق الامثل الى هذا الخلاص ان نصور الظلم والفساد ونحمل عليها بالكلام وحده ، وعلى حين نخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد ... فلتكن شخصياتنا اذا شخصيات قوية ثائرة ولتكن فى ثورتها اشبه بالحياة لا تفرق فى المثالية اذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم اذا كانت تحس ببلى تلك القيم وبأنها تفسد عليها حياتها وحياة الآخرين» (٢)

كذلك نجد الدكتور عبد القادر القط فى نقده «لبداية ونهاية» لنجيب محفوظ يحث الكتاب ويبارك جهودهم واقبالهم على تصوير الطبقات

(١) السابق ص ١١١ .
(٢) السابق ص ٤٣

المضطهدة ويرى أن ذلك هو واجب الكتاب ومسئوليتهم في سبيل التغيير ويرى أن رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» وهى تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول أن تربي أطفالها تربية صالحة وترتفع بهم من هوة الفقر ... وقد زاد من اقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ماجد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقي. أحس الكتاب معه أن عليهم واجبا نحو الطبقات المضطهدة الفقيرة فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها واثار الظلم والفقر فى نسيانها ، ولا شك أن هذه غاية نبيلة اذا استطاع المؤلف أن يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها فى عمل فنى ناجح» (١)

بل انه يتقدم خطوة أخرى حين يرى ضرورة البحث عن منهجية التزامية من الكتاب تجاه كتبهم فيقول : «والقصاص حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذج من بين الايجابيين أو السلبيين أو منهما معا ، ولكنه بعد ذلك مطالب أن يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق دلالات جديدة ويبث فيها معانى طريفة تجعل من قصته حافزا الى الحياة ومنبها الى ما بها من خير وشر بحيث يخلق فى نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتل فيها من أحاسيس ، — وهذا يكون الفن — الى جانب المتعة الجمالية — دافعا الى التطور باعثة على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة ، ومن اليسير على القصاص أن يصور النماذج الايجابية لتجتمع فيها كل هذه الصفات والمعانى اذ انها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يئته الفنان فيها من حياة واحياء ، أما تصوير الشخصيات السلبية فالمره صعب واشق من هذا بل هو مزلق خطير قد يفضى بالقصة الى أن تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهم قارئها تلقى فى نفوسهم من الايحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة ... وهكذا تفشل مثل هذه القصاص من الناحيتين الاجتماعية والفنية معا» (٢)

(١) السابق ص ٩

(٢) السابق ص ٦

وفى نفس المنحنى النقدي ينقد سلامة موسى «أهل الكهف» منهما الحكيم كذلك بعدم الإيجابية وأن هذا العمل الأدبي — فى رأيه — لا يخدم المجتمع ولا يخدم الحياة فيقول : «فى هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيا : فإن رجلاه لم يجلوا مشكلاتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت أى ذلك الحل السلبي الذى يلجأ اليه العجزة الذين لا يفكرون .

ثم هو أثر لهم الموت على الحياة ، وكأنه قد صار داعية انتحار بدلا من أن يكون داعية حياة ، والنقد السليم للادب هو النقد الاجتماعى أى أن النقد يسأل : ماهى قيمة هذا العمل الأدبى فى المجتمع ؟ هل هو يحض على الحياة والصحة والخير أم يحض على الانتحار والمرض والشر ؟ فهل دعا توفيق الحكيم فى هذه المسرحية الى الحياة ؟ الجواب لا . انه دعا الى الموت» (١)

كذلك نجد الدكتور (مندور) يبارك مآخذ (يحيى حقى) أيضا على مسرحية «أهل الكهف» فى حديث كان قد نشره يحيى حقى بمجلة «الحديث» الحلبية سنة ١٩٣٤ فيقول : «ونراه (يقصد يحيى حقى) مثلا يأخذ على توفيق الحكيم نزعة التصوفية فى أهل الكهف : «هل لنزعات التصوف محل فى مصر ؟ أنها فى ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهد ، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامى بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم فى الطين .

فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيج أبصارهم من هذه الحقائق فليس كل القراء فى ثقافة المؤلف ، والنظرة السطحية للتصوف إما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسؤولية . وإما خلفت أنانية مظليعة تقطع صلتها بمن حولها على حين أنه لا خلاص بمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون نظر الى منفعته المباشرة ويعلق الدكتور مندور قائلا : «نتبين الى أى حد يعتبر يحيى حقى الجمالى المنهج رائدا من رواد النقد الايدولوجى الذى اندفع اليه

(١) الادب للشعب ص ١٣٥

(فلسفة الالتزام — ١٧)

٢٥٧

شباب النقاد ، وبعد ثورتنا الاخيرة ، وما احسب التصوف الذى ياخذ به يحيى حتى مع توفيق الحكيم فى «أهل الكهف» الا مرادفا لما يسميه نقادنا الجدد بالنسبية والهروب» (١)

ولعله من المناسب ان نذكر رأى الدكتور طه حسين فى أهل الكهف ، وشهر زاد حتى نتبين البعد بين المنهجين النقيدين يقول طه حسين «أما قصة أهل الكهف فمخاض ذو خطر لا أقول فى الأدب العربى العصرى وحده . بل أقول فى الأدب العربى كله . . . ويمكن ان يقال انها أغنت الأدب العربى ، وأضافت ثروة لم تكن له ، ويمكن ان يقال انها قد رفعت من شأن الأدب العربى ، واتاحت له ان يثبت للاداب الاجنبية الحديثة» (٢)

ويقول عن شهر زاد : «فاعترف بأنها كحصة أهل الكهف فن جديد من الانتاج فى ادبنا الحديث لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه ، ولست أذعم انها المثل الاعلى فى القصص التمثيلية . . . ولكنى أزعم انها أثرت فى متقن مبتغ دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء ، وبالبقاء الطويل» (٣)

كذلك يقول عن براكسا : «والاستاذ (يقصد الحكيم) قد يحدد النظام الدكتاتورى بشرط أن تتحقق فى ظله الحرية والعدالة وليس الى ذلك من سبيل لان الحرية والعدالة تناقضان النظام الذى يقوم على سلطان الفرد وتحكمه واذا فالاستاذ يسخر من هذا النظام كما يسخر من ذلك ، واكبر الظن انه يؤثر الفراغ لفنه والخير ان يفرغ لهذا الفن» (٤)

واذا نظرنا الى المضمون الفكرى فى «براكسا» نجد انه لا يمكن

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٢٤ ، وانظر نفس الحديث فى 'نجر القصة المصرية ليحيى حتى سلسلة المكتبة الثقافية ص ١٣١ .

(٢) فصول فى الأدب والنقد مطبعة المعارف ١٩٤٥ ص ٩٢

(٣) السابق ص ١٢٢

(٤) السابق ص ١٤٢

اصلاح الحكم الا بسيطره قوية لفرد قوى حين تفسد النظم الديمقراطية ويقول عنها مندور كذلك : «ومن الواجب ان نلاحظ ان الراى قديم سبق ان عبر عنه توفيق الحكيم نفسه فى قصته الكبرى «عودة الروح» حيث يرى ان الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الحازمة لياتى بالمعجزات فهو يؤيد بذلك مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الاحزاب بعد ما شاهده من فساد تطبيق هذا النظام فى بلادنا» (١)

كذلك فهو يحىي «الحكيم» فى اتجاهه الاخير نحو المسرح الهادف فيقول : «وعلى أية حال فنحن نسجل لتوفيق الحكيم هذا التطور الواسع بل ونحمده له وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف فرأيناه يردد فى ادبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ويؤيد تلك المفاهيم بل ويتوجه نحوها وأثر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة فى مسرحيات «الايدي الناعمة» و «الصفقة» و «أشواك السلام» التى نعتبرها من خير ان لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانسانى المساعد الذى يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامام» (٢)

ويرى «مندور» ان «الحكيم» بعد ثورة ٢٣ يوليو بدأ فى مسرحياته يصدر عن فلسفة اجتماعية محددة وهى فى رايه الفلسفة الاشتراكية ويضرب مثلا لذلك «بالايدي الناعمة» و «الصفقة» لكنه يتهم الحكيم بأنه لم يكن رائدا لهذه الفلسفة وانما هو مجرد تابع ويصف ادبه الصادر عن ذلك بأنه «ادب الصدى» لا ادب القيادة ويرى كذلك وهو يؤكد دعوته ان مسرحيته «عودة الروح» التى يسجل فيها كفاح الشعب المصرى بعد ثورة ١٩ انما كانت صدى شعبيا لتلك الثورة ويقول «لوأيا ما يكون الامر فنحن نعتقد ان مسرحيتى «الايدي الناعمة» و «الصفقة» هما خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات اجتماعية وذلك لان «الايدي الناعمة» توضح

(١) مسرح الحكيم نهضة مصر - ط ٢ ص ٩٣
(٢) ألوان دار المعارف ص ٣٠

معنى كبيراً من معانى ثورتنا الاشتراكية الأخيرة ... وإما مسرحية «الصفقة» فتصور الحالة التي كانت سائدة في الريف قبل الثورة» (١) .

كذلك هو يشارك المسرح المنظم لدى نجيب سرور في مسرحية «ياسين وبهية» ويرى انه قد طورها «الى قصة هادفة مؤثرة رغم انها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة ... حققت هدفها في اثاره مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشوات الاقطاعيين في العهد البائد» (٢)

ويقارن بينها كذلك وبين مسرحية الحكيم «شمس النهار» ف يرى انها جسدت قيمة ايجابية وهي قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري ..

ويقول ١٠٠٠ «وهكذا خرجت من المقارنة بين المسرحيين وأنا أرجو من ادبائنا وفنانينا المخضرمين ان ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد الى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الاصيل» (٣)

ويقول «العالم» عن اهل الكهف «ان مسرحية اهل الكهف مأساة مصرية بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل ، مصر التي ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ، مصر التي ترى الزمن ثقلاً وقيداً لا تياراً دافقاً خلافاً وعملية نامية ... ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعي الذي وان عكس جانباً من الحياة المصرية الا انه لا يشارك في حركتها الصاعدة بل يقبع عند علائها وقواها الخائرة المهزومة ... حقا ان اهل الكهف قصة مصرية تعكس فيها مصرنا للزمن يرتبط بأشد الصور نكوصاً ورجعية وتعسفا ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب ويحارب العقل والبصيرة

(١) مسرح الحكيم — دار نهضة مصر ط ٢ ص ٣١

(٢) السابق ص ١٧٧

(٣) السابق ص ١٧٨

ويدافع عن الغيب واللامعقول . . . انه لا يجعل من الزمن وتودا نغذى به معركة الحياة ضد اعداء الحياة بل يتخذها كهفا عديما مظلما» (١) .

ويقول عن عودة الروح ان «عودة الروح» لم تشتريك اشتراكا فعليا فى ثورة ١٩ ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل ثغونا القومى»

ويقول عن «بجماليون» «وبجماليون ثار على الحياة العاملة المنتجة ، وفضل عليها الخطوط الجامدة للتمثال ، وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم فى مواجهة تاريخنا القومى والوجوديون فى مصر لا يقولون صراحة نحن خونة ، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية ، لان القومية تجريد ولا نكافح المستعمر لاننا احرار ان نفعل أو لا نفعل ، والامر لدينا سواء ، ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انها يتخون موقفنا نكوصيا من الاستعمار» (٢) .

ونلاحظ تحامل الكاتب واتهام الحكيم بالانعزالية بناء على وجود معتقد مذهبى يطبق عليه العمل الفنى بالرغم مما سبق ذكره من أن الحكيم يقرر صراحة انه لم يخرج عن دائرة الالتزام الذى يختاره بفرديته الا ان هذا الالتزام قد تغيب دلالته تحت دائرة الذهنية .

واذا كانت المسرحيات السابقة تعرضت للنقدات السابقة تحت ميزان فلسفة الالتزام فان مسرحية «عودة الروح» لسارها على حسب المذهب الالتزامى ترضى النظرة النقدية التى تضع فى حسابها الخط الالتزامى .

فنجده الدكتور على الراعى يقول عنها «لعل مما يجعل «عودة الروح» عملا باقيا حتى الان وما يهد لها سبيل البقاء فى المستقبل هو انها تسجل المجتمع السرى فى حالة حركة شاملة الى الامام . فاهل المدن ، واهل

(١) فى الثقافة المصرية منشورات دار الفكر الجديد بيروت ١٩٧٥

ص ٨٧

(٢) السابق ص ٢٣

القرى فى «عودة الروح» فى حالة تأهب ثورى ، وينتهى بانفجار عنيف ، وأبطال الرواية كلهم يسعون الى تحسين أحوالهم وكلهم يتطلع الى ان يحدد لنفسه مستقبلا جديرا بأماله ومواهبه .

تعتبر «عودة الروح» عملا تقديميا فى مضمونه واتجاهه العام رغم نظريته الصدفية للاحداث ورغم اسقاطه لاهمية العمل المادى للتحضير للثورات وتفجيرها ورغم نظريته البطولية الفردية للتاريخ تلك النظرة التى تجعل مقدرات الامم رهنا بظهور البطل الفرد بدلا من أن ترى فى ظهور القائد والزعيم . تعبيرا عن ثورة الامة وليس سببا من أسباب قيامها» (١)

كذلك يفعل الناقد حين يتعرض لقصة «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل فيضع فى اعتباره الاول الهدف الالتزامى ويجعل نقده يدور فى مؤاخذة السلبية والذبذبة فى النظرة لمشكلات المجتمع فيقول : «نفى تعليق رواية الحوادث على مصير «حسن» الذاهب الى الجندية ينادى «هيكل» بما لا يخطر قط على بال بطله : ينسأدى بتكتل العمال وتعاونهم لدفع «بلوى المجرع والاخذ بالثأر من حكام الجمعية الفاشمين» ويؤكد ان «حسن» ليس له الا أن يبقى ساكنا حتى يأتى اليوم الذى لا تضيق فيه كلمته من خير ان يسمعها أحد ، بل تكون حين ينطقها ذات رنين يقرع آذان المتحكمين فى رزقه ورزق أمثاله ، والقابضين على حريتهم جميعا يقرعها فتفزع لقرعه وتتجه نحو الصوت فتنبهم ما يريد وتجيبه الى ما يطلب» .

هذه النظرة العلمية الواقعية لمشاكل الفقراء والمهموسى الحقوق هى بالضبط ما ينقص «حامد» ، وغياها عنه هو الذى يدفع به الى كل هذا التذبذب والتناقض والاندحار — ان نظرة «حامد» لمشاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتنادى بتعايش الاستغلال وضحايا ..

ان «حامد» يبنى تحرير المجتمع عن طريق الكلم الطيب والمسح على رؤس الفقراء والإعتراف بالنبوذين على نحو ما كان يفعل غاندى ، وان كان

(١) دراسات فى الرواية المصرية مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٠٨-١١٧

هذا الأخير يمتاز بأن اعترافه بالمتبوعين قد كملهم وراءه في حركة وطنية عارمة» (١)

كذلك يضع النقد المعاصر في حسبانته عند تقييم القصة التزامها نحو المجتمع واهتمامها بغرس النزعة التفاؤلية فيلبور الدكتور «رشاد رشدي» اتجاهاته النقدية نحو القصة وما حدث فيها من تطور في إطار المجتمع من اهتمام بالأحداث الوطنية وامتداد هذا الاهتمام خارج حدود الوطن وعدم اقتصرها على أفراد الطبقة الغنية بل أصبح للرجل العادي مكانا فيها مع استخداما للحظات العادية وعدم اقتصرها على الأحداث الكبرى ثم ظهور قيم جديدة من أهمها تعجيد العمل والتضحية من أجل الوطن والتنازل بالمستقبل» (٢)

كذلك نجد الدكتور طه حسين يضع في تقييمه للقيمة الفنية لعمل «نجيب محفوظ» في «زقاق المدق» حرص نجيب على الالتزام الاجتماعي فيقول :

«... وإما القيمة الثانية الخطيرة لهذا السفر الضخم «زقاق المدق» فهي أنه بحث اجتماعي متمكن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيانات يصورونها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما أكثر ما خطر لي وأنا أقرأ هذا الكتاب أنه لم يوجه إلى الكثرة من القراء وحدهم. ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصة التي تشوق وتروق. وإنما وجه أيضا إلى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليصلحوا» (٣) .

وهو كذلك يتخذ نفس التماس النقد في حديثه عن قصص

(١). السابق ص ٣٦

(٢). مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ من مقال عنوانه «أدب الثورة في القصة القصيدة»

(٣) نقد وإصلاح — دار العلم — بيروت ص ١١٨

أمين يوسف غراب فيقول : وهو من أبرع الناس في تصوير البؤس والشقاء والحرمان سواء اكان مصدر هذا الخطأ هو سوء النظام الاجتماعي أم هو الانحراف عن جادة الفضيلة وطريق الخلق القديم» (١)

وهو يتحدث عن الادب في عصرنا فيقول : «عكف الادباء على الشعب فجعلوا يدرسونه ويتعمقون درسه ويعرضون نتائج هذا الدرس ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الآثار . . وهذا كله قد رفع الادب الى الصدق ، والدقة ، وجعله انسانيا لا غريبا ووضعته حيث وضعت الآداب الحية الكبرى نفسها بحكم التطور الذي دفعها اليه ظروف الحياة الحديثة» (٢)

بل ان النقاد يقومون آثار الدكتور طه حسين كذلك على حسب هذا المعيار الالتزامي فدعاء الكروان يعلق عليها الدكتور الراعي قائلا : «ومؤلف «دماء الكروان» ينصح منذ البداية عن الهدف التعليمي لروايته حين يجعل «أمنة» تستأذن الكروان في سرد قصتها على الناس لعلمهم يتعظون بما جاء فيها ، ويكفون عن سفك الدماء ويتجنبون شر القتل بدعوى الدفاع عن العرض ، وهو يبين عن نفس هذا الهدف حين يشجب تصرفات بعض شخصياته شجبا صريحا ، فيصف حياة «زنوبة» مع زوجها بأنها عيشة يقرها القانون وتكرها الاخلاق والدين ويمقتها أهل المدينة اشد المقت «فليست دعاء الكروان اذا رواية تسعى لجرد التعبير الفني عن حياة الناس دون النظر الى ما ينفعهم أو يضرهم عن هذا التعبير بل هي عمل فني يريد — الى جوار المتعة — أن يفيد وهو لهذا يأخذ نفسه بكثير من القيود ، ويتحلى أيضا من كثير غيرها . . . بهذا هدف الكاتب من سرد قصته تمتع وتنفع الناس وتجنبهم مواطن الزلل (٣)

(١) السابق ص ١١٨

(٢) ألوان — دار المعارف ص ٣٠

(٣) دراسات في الرواية المصرية ص ١٤٢

وتستمد الدعوة النقدية المطالبة بمساعدة الفن فى علاج صدوع المجتمع الحديث والتي سهم فى تذليل ما يواجه الانسان الحضارى من صعاب يساعد الفن فى حلها .

«لقد بدأ عصر الحكاية الناصجة حول العقد الاتسانية المزمنة كل ما يستهدف تقديم الحلول العلاجية لانسان اليوم وهو يواجه صعابه الحضارية وهو يجاهد عقده النفسية الجاثمة ، وهو يسبح فى فيض لا نهائى من الخوف والتمرد والقلق ، ومشاكل اخرى اكتنفت وجنوده يقاومها مجردا الا من طاقته الفكرية الخلاقة التى تبحث فى الاولويات لتضع على هديها النتائج ... وبذلك تسهم القصة مع بقية عناصر الفكر المبدع فى ترميم صدوع المجتمع الحديث ورأبها ، وفى ترويض مشاكله البشرية وهكذا تكون القصة مصلحا شامخا يطل فى طريق البشرية» (١)

كذلك نجد ان النقد المواكب لفلسفة الالتزام يحذر ان يكون التزام الكاتب مسبقا بأحكام مذهبية أو خضوعا لنظرية ماركسية ، وذلك خوفا من السقوط فى الشرك ، شرك الدعاية ، وشرك التهريج السياسى باسم الفن .

لذلك نجد يوسف الشارونى فى تقيييه لنية مجيب محفوظ يقول ان «مجبى محفوظ» لا يقصد قصدا واعيا الى بث فلسفة معينة فيما يكتبه على أننحو الذى يفعله كتاب الإشتراكية أو الوجودية اليوم ، بل انه يعتمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الاحداث فتوجهها توجيها مزيفا ، ولهذا لا يتبع الا احساسه العام بمحيرته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل الى المستوى الانسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودابه وجهده واخلاصة لنفسه ، والمعروف ان هناك رأيين فى النقد الفنى أحدهما يرى ان وجود فلسفة معينة يعى بها المؤلف ويهدف الى تحقيقها خلال عمله من شأنه ان يرتفع بالمستوى الفكرى للعمل الفنى بينما يرى الراى الآخر ان العمل الفنى هو تعبير عن

(١) مجلة الاداب سبتمبر ١٩٦٤ من مقال بقلم كاظم الواصل

اتصالات الإنسان في مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة معينة سابقة في ذهن الكاتب والا فإن مستواه الفني معرض للانخفاض حيث قد يصبح أقرب إلى الدعاية .

ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهادف ، وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى في عمله الفني ، ولهذا فإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التي بثها خلال عمله الفني فإن مهمة النقد أن تكشف وأن تتخلص هذه الفلسفة ، وهذه هي إحدى مهام النقد الرئيسية التي طبقت على الأعمال الفنية في مختلف العصور ، فساعدتنا على تفهم «أوديب» و«دون كيشوت» و«فاوست» و«هاملت» و«الأرض الخراب» .

وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التي يريد أن يبلغها الكاتب للناس هي التي تفرق بين عمليين ناجحين من الناحية التقنية هي التي تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركي أو سارتر» (١)

وفي نفس السار النقدي لا يكتفى النقد بتوجه الفن نحو الالتزام من طريق القصة أو السرح بل وكذلك الشهرة كما سبق أيضا .

فهما يكن موضوع التجربة الشعرية تاريخيا كان أو أسطوريا أو واقعا فالفنان مطالب باتخاذ موقف من الحياة ومن الإنسان ، وإن يكون ملتزما بإيجابية مخصصة للحياة .

وهو يوجه بقيامه باختيار التزامى يتبلور من داخله اتجاهه الفكرى ما يشف من بين جوهر المضمون داخل إطار التجربة حيث يتركز في بؤرتها اتجاهه الفكرى .

(١) دراسات في الأدب العربى المعاصر — المؤسسة المصرية للتأليف
ص ٦٥ .

«وبتقييما .لنظرة الشاعر وموقفه من الحياة والانسان نجد مضمون التزامه وطبيعته ، واذا كان من البديهي ان الشعراء الذين يعبرون بأشعارهم عن معتقد معاد للحياة باسم المعبث او اللامعقول او الكارثة ، انما يقفون موقفا معاديا للالتزام لان وجهة نظرهم لا تتضمن اى عناصر ايجابية مخصصة للحياة ، فانه من البديهي أيضا ان الشعراء الذين يقفون بجانب الانسان في قضايا تحرره القومي والسياسي وفي محاولة لتخطي اغترابه أمام عالم تفوق فيه التطور المادي على وعي الانسان فهؤلاء هم الملتزمون ، وهم الذين يمثلون التيار الثوري في شعرنا العربي الحديث» .

مثله في الدعوة الى التزامية للعمل الشعري مايقدمه الدكتور عبدالقادر القط لديوان الفيتوري «من أغاني أفريقيا» قائلا : «ومن أبرز سمات الشعر في تلك المرحلة اتجاهه الى الواقعية التي تتمثل غالبا في خروج الشاعر من قوقعته الذاتية الى أجواء رحيبة من المجتمع والحياة تتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات ... وديوان الفيتوري من هذا اللون الحديث من الشعر الذي يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ويتجاهل في سبيلها معظم انطباعاته الذاتية وقضية الفيتوري هي قضية الزواج في أفريقية» (١)

كذلك يقول الدكتور عز الدين اسماعيل محددا ميار الشعر في المجتمع ومقارنا بينه وبين الشعر في المجتمعات القديمة .

فيرى ان الشاعر الجديد يرتبط «بأحداث عصره وقضاياها لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بها يصف ، وانما هو يعيش تلك الاحداث ، وهو يصاحب تلك القضايا ، وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والشاعر ، وليس امتدادا وراءها ، أما الشعر الجديد فحاولته لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها» (١)

(١) في الادب المصري المعاصر ص ١٧١ :
(١) الشعر العربي المعاصر دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ص ١٣

كذلك يرى ايليا حاوى وهو يعرض لمفهوم التصيدة الحديثة فيؤكد انها أصبحت تقوم بمعالجة قضية من القضايا «وترى رأيا فى الوجود موحدة ذات الشاعر من عقل وعاطفة وخيال بالغة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا تطلق الشاعر غانما هو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه منذ ان شرع يتأملها فى ضباب الاسطورة الى ان سيطر العقل وايقظ الانسان من الهاوية الفاعرة فم الحيرة حول الوجود» (١)

ولعله من المناسب هنا الاشارة كذلك الى توصيات مؤتمر الادباء العرب فى دورته الخامسة فى بغداد والذي كان من توصياته «ان يوجه الادباء عنايتهم الى القاعدة الشعبية وتعميق اغوارها من الناحية الفكرية لابقاظ الوعي العربى على اوسع نطاق حتى يواجه الشعب العربى مشكلاته بفهم وصدق وتأكيد الكيان العربى الاشتراكى «الوحدوى» الجديد ... ان يواصل الادباء تأييدهم لحركات التحرر فى جميع اجزاء الوطن العربى ... ان يولى الادباء عنايتهم بحركات التحرر خارج الوطن العربى . وبخاصة فى افريقيا باعتبار ان قضية الحرية فى العالم كل لا يتجزأ ... يرى المؤتمر ان الادباء والمفكرين العرب هم طليعة القوى الثورية التى تعمل على تطوير مجتمعنا العربى فى شتى نواحي حياته ، ومن ثم كان من الطبيعى ان يجىء انتاجهم الادبى والفكرى وثيق الصلة بالواقع فكى يتاح لهم ان يغيروه ويطوروه بما يستجيب لامانى الشعب العربى فى وطنه الكبير» (٢)

رفض الالتزام

على الجانب المقابل نجد الرافضين لفلسفة الالتزام والداعين الى حرية الفنان المطلقة فى ادائه وفى تجربته على اعتبار أنه مهما يكن من ذاتية الموضوعات التى يطرحها الاديب ، فهى بلا شك تلمس جانبا من جوانب الانسان والمجتمع .

(١) مجلة الاداب ابريل ١٩٦١ :
(٢) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ د. زكى نجيب محمود

وقد سبقت الإشارة الى رأى الدكتور طه حسين فى ثنايا الصفحات السابقة حيث رأيناه برفض الالتزام ويدعو الى الحرية المطلقة للاديب ، ونستطيع ان نضيف الى رأيه السابق لهجته العنيفة الفاسية وهو يرد على دعوى التزامية الادب ، والى ان الادب للحياة فى كتابه «خصام ونقد» حيث يقول : «اول ما ينبغى ان تكفله الجماعة المحضرة للاديب هو الحرية وازيد الحرية الحرة التى يؤمن معها الفوائل ولا يعرض معها لشر أو كيد أو هوان ، فالاديب الحق حر بطبعة لا ينتظر ان تهدي اليه الحرية من أحد ... وهذه الحرية التى يجب ان تكفل للاديب والذين يعملون بعقولهم لا تطلب من الحكومات وحدها ، وانما تطلب الى الحكومات والى الشعوب ايضا» (١)

بل ان الدكتور يزداد عتفه وضيقه من شعاز الادب للحياة ويرى ان هذه عبارة «نابية» ويؤكد رفضه لها «والذين يقولون ويكتبون هذه العبارة النابية — الادب فى سبيل الحياة — لا يحققون نتائج ما يقولون ويكتبون كما أنهم لا يحققون معناه ... كلام يقال ولا يحصل شيئا واكبر الظن بل الحق الذى ليس فيه شك هو ان اصحاب الادب فى سبيل الحياة اذا سألتهم عن هذه الحياة التى يريدونها لم تجد عندهم جوابا مقنعا» (١)

بل انه يجرد الاديب من أية مسئولية مهما تكن وجهتها أو غايتها فيقول : وأنا بعد ذلك لا ارى لاحد كائنا من يكون فردا أو جماعة ان يكلفى الاديب ان يوجه ادبه هذه الوجهة أو تلك وانما الاديب حر ان يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء احرار يقرأون ان شاءوا ويعرضون ان احبوا ويسخطون ان اثار فيهم الادب سخطا ويرضون ان اثار فيهم الادب رضى وليس من الادب وبينهم الا هذا . ليس لهم على الاديب حق ان يكتب لهم.

(١) خصام ونقد ط ٤ دار العلم للملايين
(٢) السابق ص ١١٧

ما يشاعون ، وليس للاديب عليهم حق ان يرضوا على كل ما يكتب» (١)
الا ائنا نجد رأيا يقول : «لا نرى ان تقتصر التجربة على الموضوعات ذات
الدلالة على المشاكل والمسائل الاجتماعية فللشاعر ان يستجيب للموضوعات
الجمالية التي يراها . نفسية كانت أم طبيعة أم انسانية ولا سبيل اذا
لحصر موضوعات التجربة الشعرية على أن الفصل بين التجارب الذاتية
ومعانيها الانسانية والاجتماعية أمر منعذر..

مغالبا . ما نكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر
على مجالات انسانية واجتماعية باللغة المدى .

ثم ان من المسلم به ان كل التجارب الادبية ذات دلالات اجتماعية (٢)

ولعل الخوف من سقوط الفن فى مصيدة التحكم والسيطرة من الهيئة
السياسية فى الدولة واستغلاله فى الدعاية أو الهبوط الى مستوى تعلق
القارئ وتحول الفن الى انتاج ضحل كاذب ليردد الشعارات والاكليشات
التي تزدهم بها سوق الدعاية السياسية .

لعل ذلك هو مايدعو الى رفض الالتزام ولو كان التزاما فيما ترتضيه
المثل العليا أو الفضيلة أو الخلق .

لعل ذلك ما يدفع «روز الغريب» الى القول : «وكل من يستهدف
الدعاية ساقط منبوذ والدعاية الى الفضيلة بواسطة الفن منبوذ كالدعاية
للتهتك والاباحية والتبجح . حسيا كان أم خلقيا — يستحيل بواسطة الفن
الى جمال فيكون تصدّر سرور وتطهير كما قال ارسطو وبعده «لا لو» وغيره
والفكرة السامية لا قيمة لها — فنيا — مالم تعرض فى قالب فنى ولا يرفع
قيمة الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفا كما فى
قول المعري :

(١) السابق ص ١٢٥
(٢) د. محمد غنيمى هلال — النقد الادبى الحديث ص ٤٥.

فلا هطلت على ولا بأرضي

سحاب ليس تنتظم البلادا

وخير منه قول أبي فراس ، وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه ينطق بالاثرة وحب الذات :

معلتي بالوعد والموت دونه

إذا مت ظمآن فلا نزل القطر (١)

ونستطيع ملاحظة مبالغة الناقدة في رأيها فنحن لا نطلب اهتماما بالضمون واهمالا للقالب الفني المصوغ فيه ذلك المضمون ، وضعف القالب الشعري لدى أبي العلاء في هذا البيت لا يمكن اتخاذه سنداً أو تكأة للقول بان المعاني الانسانية أو الافكار النبيلة يكون قالبها الفني واهنا .

وما رأى الناقدة في ان هذا المعنى الانساني الذي تستشهد به لابي العلاء يتقضه في نفس التصيدة فيقول :

وقد أثبت رجلى في ركاب

جعلت من الزمجاج له بداداً

إذا أوطأتها قدمي سهيل

فلا سقيت خنصرة المهاددا (٢)

وان كنا نلاحظ ان حيوية الفنان التي تدعو اليها الناقدة حتى في تصويره للخير والفضيلة هذه الحيوية التي نراها غير ممكنة لان عرض وجهة النظر واختيار موضوع محدد وتسلط أضواء معينة نحو زاوية خاصة في الاسلوب كل ذلك يعني اختياراً وميلاً الى نلتية من نواحي الحياة ، ومع ذلك نجد الدكتور زكي نجيب محمود يقول : «فلاذيب الحق يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرويلة في أنفسنا ... الادب الرفيع محايد يلقى

(١) النقد الجمالي ص ٧٠

(٢) شروح سقط الزند ج ٢ ط دار الكتب ص ٥٧٠ ، ص ٥٧٢
شرح التنوير على سقط الزند ج ١ ص ٢٢٣

الضوء على جوانب الخير والشر معا ، يصور العبقرى والابله ، على السواء ، فهو كالشمس تشرق على الاشياء بغير تمييز .

وخذ مسرحية من مسرحيات شكسبير ... نجد حشدا من الاشخاص مختلفى النزعة فلا تدري ايهم يلقى القبول عند الشاعر وايهم يثير فيه السخط .

ان شكسبير لا ينصر احدا على احدى وجهه نظره ولا ينتهى الى حكم يقول فيه هذا اصاب وذلك اخطا لانه لم يكتب ليدعوا الى شئ وانما كتب ليكون شاعرا اى ليرتاد ويستكشف ويسجل فى حياد ما هو كائن»

انه لا ينادى بما ينبغى ان يكون ولا يحاول اغراء القارئ بقول هذا دون ذاك من ضروب العقل الانسانى ، اذ يكفيه ان يضع امام ابصارنا ما قد لاحظ في نفسه ونتائج تحليلاته للذات الانسانية ، ثم يتركنا احرارا فتتولى تربية انفسنا على ضوء ما قد عرفناه من اسرار النفس البشرية بالطريقة التى نريد» (١)

ونحن نلاحظ في العبارة الاخيرة ما يوحي بان للفن عمل غير حياده فان تربية النفس التى تكون عن طريق المعرفة بالنفس البشرية ، عن طريقها يستطيع الفنان وان ظننا حيدته ، ان يقصد عرضها في اطار معين او في صورة ذات اشعاعات خاصة دون ان يشعرنا بأنه يمسك باطراف هذا الشعاع ويبعثره في الزوايا المتباينة بطريقته الفنية التى يبغيها .

ومن هنا نجد ان الفنان قد أصبح سواء عن قصد او عن غير قصد مت دخلا في عملية السلوك الانسانى تجاه المواقف المختلفة .

ومع ذلك فلعل الخوف من الالتزام يرجع اساسا الى الشعور بالخوف من عدم القدرة على الاتصال للمتلقى اذا وقف الفنان عند حد الشعار او الدعاية وفقد المبررات الفنية القادرة والمسوغة له وتمنع من الوصول الى فنية الشغف .

(١) فلسفة وفن — مكتبة الانجلو ١٩٦٣ ص ٢٦٤

ولعل الخوف من الوقوع فى قبضة الدولة واتخاذ الفنان تكاة لعرض قضاياها ووجهة نظرها هو ما يدعو الدكتور زكى نجيب محمود أيضا الى القول : «اذا ما اطلق الفن على طبيعته يؤدى رسالته الحقبة التى تخاطب طبيعة الانسان .. وذلك لا يتحقق بالطبع الا اذا اُفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل ادبه تبشيرا بما تريده تلك الدولة ، انما يوجه ادبه الى «الانسان» .

واعتنذ يكون الفن «اجتماعيا» لا بمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الانسانى باعتباره أسرة واحدة (١)

فالكاتب يحرص على اثبات الوظيفة الاجتماعية للإدب ولكنه يرفض أن تكون الوظيفة التزامية أو أن الفن يجب أن يبلغ رسالة أخلاقية أو اجتماعية .

وهو يرفض كذلك الموقف النقدي الذى يحث على اتخاذ موقف التزمى ويرى ان ذلك اساءة للفن والفنان .

ولذلك فهو يقول : «على أن القارئ يسئ الى أشد الاساءة إذا فهم من كلامى أتنى أريد للاديب أن يبلغنا رسالة فى الاخلاق ... أو فى أوضاع الحياة الاجتماعية تبليفا حريحا فهذا هو ما يفعله معظم أدبائنا ، وهذا هو ما أكره عليهم وهو هو بعينه ما سيجعلهم قصار الاجل ونقادنا من ورائهم يشعرونهم على ذلك حثا لهم أن يدوروا مع عجلة الحياة حيث تدور .

والصواب عندى هو أن يعكسوا الاوضاع فيرغبوا الحياة أرغاما على أن تنصاع لهم فيكونوا هم الهداة والناس على هديهم ومن خلفهم سائرون ولو بعد حين» (٢)

(١) السابق ص ٢٣٤

(٢) السابق ص ٤١٢

وفى نفس الوقت يرى الكاتب ان الحكم على العمل الفنى يجب ان يكون من داخله وليس من خارجه كذلك يتبع المذهب النقدى الذى يرى ان معيار الفن هو الفن نفسه وليس لاي عامل خارجى ان يتدخل فيه فيقول : «نعم نحصر انفسنا فى العمل الفنى نفسه ، فلا نسمح لاي عامل خارجى ان يتدخل فى حكمنا كنفس الفنان ومشاعره او حوادث التاريخ او الاساطير الدينية وغير الدينية او المبادئ الخلقية او الافكار الفلسفية او المذاهب السياسية — فلا يجوز للنقاد ان يسأل عن لوحة مثلا قائلا : ما مغزاها ؟ او ما معناها ؟ لانه لا مغزى ولا معنى فى الفنون .

اذن الفن «خلق» لكائن جديد ،... العمل الفنى معياره هو الفن نفسه : معيار الشعر هو الشعر ومعيار الموسيقى هو الموسيقى ، ومعيار التصوير هو التصوير ، وهكذا» .

اعنى ان تقاليد كل نوع من انواع الفنون وقواعده الخاصة به هى السند فى احكامنا النقدية» (١)

وحين يعرض الدكتور بدوى طبانه لهذه القضية فانه يؤكد حرصه على تآزر الشكل والمضمون ، وهو يرفض أيضا ان يسخر الفن لخدمة الواقعية على حساب الاسلوب الفنى الذى هو اهم ما يميز الفن عن غيره فيقول : «المشكلة التى يواجهها البيان فى هذه الايام هى تلك التى يسمونها مشكلة «الادب الهادى» وهو عندهم الادب الذى يحقق حاجة من حاجات المجتمع الانسانى يصف ذلك المجتمع ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدى رسالة لا تتصل بالفن الخالص الذى يرون خطورته فى انه يسمى الى تحويل الراى العام عن مشكلاته اليومية الى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الالام التى يكابدها بعض طبقات المجتمع .

(١) السابق ص ٢٢٠

فللادب والفنون رسالة نحو هذه الطبقات ، وعليه ان يؤدي هتة الرسالة طوعا او كرها بأية لغة وبأى أسلوب .

فالاسلوب الفنى الممتاز كالاسلوب المبذل سواء عند بعضهم ، والادب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى الفكرة ، كما يساير الواقعية فى العبارة ، واذا يكون فى استطاعة البشر جميعا ان يكونوا أدباء بهذا المعنى الذى يرى جودة «المضمون» هى كل شىء ، وأما «الاطار» فليس بشىء وهذا من غير شك بعد عن مفهوم الادب فان الفكرة والصورة فى الفن الادبى متكاملتان ، فالمعنى روح واللفظ هو الذى يحس فيه ذلك المعنى والادب غايته التأثير بواسطة التعبير» (١)

كذلك نجد من الرافضين لربط الفن بعجلة المجتمع «أنور المعداوى» الذى يرى أن هذا الربط يمثل قيودا تحد من حركة الفن . كذلك غابنه يرفض ربطه بأية غاية اخلاقية أو نفعية فيقول : «أما تلك الصبغات التى تنطلق من بعض الامواه منادية بربط الفن الى عجلة المجتمع ، أو مزجه بأصول علم الاخلاق ، واصحاب المذهب الاول مغرَقون فى الخطأ لانهم يتخيلون أن المجتمع هو الحياة حين يتحدثون عن الصلة بين الفن والحياة» .

ان مصدر الخطأ هنا هو ان الحياة فى مدلولها اللفظى وواقعها المادى أوسع مدى وأشمل معنى من المجتمع الذى يريدون للفن الا ينشر جناحيه بعيدا عن حماه ، ان المجتمع جزء من الحياة وليس هو كل الحياة» (٢)

ونع ذلك فانتا نجده حين يقوم بدراسة تطبيقية لمسرح انطون تشيكوف وخاصة فى «بنستان الكرز» يرى أن تشيكوف «يقدم الينا النموذج التطبيقى لهذا المسرح الذى نريده ، يقدم الينا حاضر الطبقة

(١) البيان العربى — مكتبة الانجلو ١٩٦٢ ص ٢٧٢ .

(٢) نماذج فنية من مكتبة مصر ١٩٥١ ص ١٩ .

الارستقراطية بكل ما فيه من تفاهة وسطحية ، وانحلال ، وهو يرينسا هذا الحاضر من وراء لسات تهكمية موحية .

ثم يستمر فى القيام بتسلسل نقدى لفكرة الربط بين الفن والمجتمع فيقول : «نريد أن نقول عن الكاتب المسرحى على ضوء هذا النموذج التطبيقى فى أعمال تشيكوف أنه الكاتب الذى يجب أن يعيش واقع حاضره وماضيه عن طريق الرؤية الفنية اللائقة ويعيش واقع مستقبله عن طريق الرؤية العقلية المتصورة .

ولا جدال فى أن هذه المطالبات لكى تصل الى مرحلة عملية من التحقيق تحتاج من روافد الثقافة وقيم الاخلاق ما يهيئ للكاتب أن يكون صاحب موقف أو صاحب وجهة نظر عقائدية نحو «اتجاهه الفكرى» والخلقى عن مشكلات المجتمع وقضية الانسان .

ولا يكتفى الكاتب بالحديث عن المنحنى العقائدى فى الفن المسرحى عند تشيكوف ، بل يتحدث كذلك عن وجوب اتخاذ موقف من قضايا المجتمع حين يتحدث عن سارتر قائلا : «وما معنا فى معرض الحديث عن أخلاقية الموقف الفكرى لكاتب المسرح ، فإن سارتر على المستوى النموذجى للدراها الحديثة يطالعنا كمسرحى ممتاز ، اننا نذكر له على سبيل المثال موقفه من احتلال النازية لوطنه فى «موتى بلا قبور» وموقفه من اضطهاد الرجل الأمريكى الابيض للزنجى فى البغى الفاضلة» (١)

ويقول : «على الفنان لكى يكون واقعيا وملتزمًا فى الوقت نفسه أن يعيش تجربة عصره وتجربة كل عصر من العصور انما تستمد كيانها الموضوعى من قضية الانسان سواء اكانت فى اطارها الاجتماعى الخاص أم فى اطارها الاجتماعى العام ، ومعنى الواقعية الالتزامية هو أن يكون

(١) كلمات فى الادب — المكتبة العصرية — لبنان ١٩٦٦ ص ٧ وما بعدها .

هناك تفاعل فكري وعاطفي بيننا وبين المشكلات التي تحدث في مجموعها شكل التجربة بحيث يترتب على هذا التفاعل ان يكون للفنان وجهة نظر ايجابية في قضية الانسان الذي يعاصره وأن يكون صاحب موقف من حاجاته ومطالبه» (٦)

ومع ذلك نستطيع القول ان الصبغة العامة للنقاد هي المحافظة على توازن المضمون مع التكنيك الفني وتساققها بدون طفيان احدهما على الاخر .

وهو يؤكد هذه الصبغة في تعليقه على اراء الدكتور عبد القادر القط في كتابه المشار اليه سابقا «فى الادب المصرى» فيقول : «هذه الصورة النقدية التى رسمها المؤلف لما يجب ان يكون عليه المضمون الفنى والاجتماعى فى القصة ، لا تختلف عن الصورة التى نرثيها ونريدها لمثل هذا المضمون .

فهو مثلا لم يغفل عن وجوب العناية بالناحية التكنيكية وهى التى عبر عنها بالمتعة الجمالية الى جانب العناية بالناحية الاتجاهية ، ذلك لانه يؤمن معنا بأن التضحية بالاصول الفنية لكتابة القصة فى سبيل ابراز مضمون قصص ملتزم هى فى الواقع تضحية بهذا المضمون نفسه حين يقف «وحدده» عاجزا عن اتمام عملية حفر عميقة فى كيان مجتمع قابل للتطور .

وهو من جهة أخرى لم يقتصر نجاح الالتزام القصصى على تصوير الشخصيات الايجابية الثائرة بطبيعتها على اوضاع اجتماعية مغيثة ، بل جعل المرجع فى ذلك الى قدرة القصص نفسه على الياح والتوجيه والاثارة ، بمعنى ان هذا القصص يستطيع ان يشبع فى أعماق القارئ

(٦) على محمود طه — طبع وزارة الثقافة بغداد ص ٧٩.

كل هذه القيم الإيجابية ، ولو كان أبطاله من السلبين ، وحسبه في ذلك أن يقدمهم في حالة ضعف وعجز عن الثورة» (١) .
وفي نفس الوقت نراه يؤكد أيضا أن الاديب يفتح عيون مجتمعه على مشكلاته التي تصطرع فيه ، وهو يساهم فيها ويتجاوب مع هذا المجتمع ويرى أن هذه العملية لن تتم الا «إذا استطاع الكتاب أن يصب المشكلة في نفوس قرائه ، وأن يملا وجودهم الداخلي بكل عنصر من عناصر الاثارة ، وفي رأينا أن نجيب محفوظ قد حقق هذا الهدف الإيجابي وهو يدفع حسنين ونفيسه ، الى الانتحار في «بداية ونهاية» ثم هو يدفع بكمال الى هاوية التردد والحيرة والكنز بالقيم في بعض المواقف في «تصر الشوق» و «السكينة» (٢)

وأما توفيق الحكيم فيرى أن الالتزام في الادب والفن مسألة قديمة ، بل ربما أن الاصل فيهما انهما ولدا مقيدين وهو يؤكد أن أن الفنان في المجتمع البدائي كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير قبيلته .

ويؤكد كذلك أن هذا الفنان لم ينصرف الى التعبير عن عواطفه الفردية وأفكاره الشخصية الا حين تطور المجتمع نحو التعقد «على أن المجتمع البدائي كان ملزما بالدفاع عن قبيلته ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير والادب والفن اذا ظهرت فيه فكرة من الافكار أو عقيدة من العقائد ذات اثر في نفوس الناس»

كذلك فانه يرى أن ظاهرة الالتزام في العصر الحديث نجدها بين الشعوب التي تخضع لفكر اجتماعي معين تفرضه الدولة فقط ولعله فيما يبدو يقصد الواقعية الاشتراكية وتطبيقها في الدولة التي تدين بهذه الفلسفة فيقول : «نحيثما وجدنا اليوم شعوبا تدين كلها بدين اجتماعي جديد في كنف سلطان الدولة القاهر نجد الفكر فيها ملتزما بخدمة الدولة والدين ، وترى من النادر أن يتجه فيها مفكر أو أديب أو فنان الى خدمة فكرة خاصة تعارض المذهب العام الذي اعتنقه الشعب والدولة» (٣)

(١) السابق ص ٨٦ .

(٢) فن الادب — مكتبة الاداب ص ٣٠٩

وهو يرى ان الالتزام فى البلاد الديمقراطية تقوم فلسفته على انه التزام شخصى يدعو اليه أشخاص ذو فلسفات تابعة من وجدانهم ويضرب لذلك بمثال سارتر .

فسارتر كما نعلم كان ملتزما ببناء على مكونات ذاتية ناشئة من تجربة الحرب التى عانت منها فرنسا ، والتى اثرت كذلك فى وجدان الشعب الفرنسى ، وما عاناه كذلك سارتر بين الاسلاك الشائكة فى الاسر مما كان يدفعه الى التساؤل عن معنى الحرية الحقيقى .

ويرى الحكيم ان اعطاء الحرية للاديب شرط أساسى لوجود الادب والا فان هذا الاديب تكون قد ذهبت عنه صفة الاديب لانه لا فن بدون حرية .

«ان الاديب يجب أن يكون حرا لان الاديب اذا باع رايه أو قيد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الاديب ، فالحرية هى نبيع الفن ، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن ... انما التزام الاديب أو الفنان شئ ينبع حرا من أعماق نفسه ، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة فى الوجود» (١)

كذلك فهو يرى ان الالتزام المثلث — اذا كان لابد من التزام — انما هو النابع من طبيعة الفنان وبناء على هذه المقدمة فهو يرى ان انتاجه شخصيا كان ملتزما .

وهو يعطى لذلك بأنه راجع الى رواسب من الماضى أو من التاريخ أو الى طبيعته الخاصة ، وهو يرفض فى نفس الوقت فكرة الفن للفن .

بل انه يصرح بأنه اتخذ من الاسلوب خادما لاهداف اخرى تجاوز خد الامتاع ويضرب مثلا لذلك بـ «مودة الروح» و «عصفور من الشرق» و «يوميات نائب فى الريف»

(١) السابق ص ٣١٢

ويرى أن تلك الاهداف التى كان يقصدها هى اهداف قومية وشعبية واصلاحية ، ويؤكد ما سبقت الاشارة اليه من أن «مسرحة» كان يخدم قضايا متصلة بمصير الانسان بالرغم من أن بعض الناس لم يفهموا هذه القضايا ولم يروا فيها أكثر من أساطير اخرجت فى اطار فنى .

فالحكيم يرفض مبدأ التوجيه أو مبدأ المذهبية فى الفن ولكنه رفض لا يحمل معنى انعزالية الفن عن الحياة «بل لأنه يريد أن يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة ، والحياة — فى رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ولا تعقل داخل حدود فهم أشبه ما تكون بقوة متناهية ليس لها أول ولا آخر ... والفن كالحياة شيء كائن دائماً لا علاقة له بالزمن ومن ثم فانه لا يعرف ولا ينحصر فى نطاق بعض الحدود» (١)

ولا تزال قضية الرفض تأخذ مسارها المؤكد أن توجيه الفكر مهما تكن النتائج المرجوة من هذا التوجيه ستكون لها آثار وخيمة ، وهى تدل على وجود خطأ فى الفهم وتؤكد كذلك هذه الدعوة «أن الذين يحاولون توجيه الفكر واخضاع الكلمة يفوتهم الكثير جداً من مزايا الفكر ومنابع الكلمة ... وحين يبدو أن هناك ضرورة لقمع الكلمة دفاعاً عن التقدم فإن ذلك لا يعنى أن الكلمة والتقدم فى خصومة أنها يعنى أن خطأ وقع أما فى طريقة استخدامنا للكلمة ، وأما فى طريقة فهمنا للتقدم ، وأما فى طريقة الملازمة بين الصالح الخاص والصالح العام .

ومهما يكن من أمر فتوجيه الفكر أو قمعها لا يخدم قضية التقدم ولا يخدم الحرية والسلام الضروريين للتقدم ، وحين ترى الحكومات أن من حقها المشروع أخضاع الفكر والكلمة فيوميئذ لا يتمثل الناس بقول جيفرسون : «أن أفضل الحكومات أقلها حكماً ، بل يتمثلون بقول ثور : «أن أفضل الحكومات هى التى لا تحكم إطلاقاً» (٢)

(١) د. — زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٣٨٦
(٢) فى البدء كان الكلمة — خالد محمد خالد — مكتبة الانجلو
١٩٦١ ص ٥٨

كذلك تؤمن هذه الفلسفة بأن دور الفن ودور الكلمة ليست في حماية الاحكام المسبقة أو المتوارثات العقائدية بل انه هو الذى يقوم بدور الكشف عن كل ما يساعد على تنمية التجارب الحية التى تقود الى الالتقاء بروح العصر «ليس دور الكاتب حماية الاحكام المسبقة ، والقضايا التى تستمد أهميتها من وضع اليد ، ومضى الزمن بل دوره أن يكشف الهعطيات الجديدة للفكر الانسانى ، ويواجه فى نجاعة وفهم القضايا التى يطرحها التطور أولا فالولا .

وواجبه ان يساعد الناس على ان ينموا تجاربهم الحية التى ستقودهم الى حيث يلتقون بروح العصر ، والتى تجعل من عقول نوبها قوى متحركة ، لها نشاطها ونفوذها ورؤاها .

فأهمية الكاتب لا تتمثل فى عدد الافكار الجديدة التى يقدمها بقدر ما تتمثل فى قدرته على اكساب قرائه عادة البحث الحر عن الحق» (١)

. ان العمل الفنى لابد من ان تتوازى فيه الصورة والمادة بدون اخلال بينهما ، لان أى اختلال فى توازنهما «لابد من أن يؤدى حتما اما الى الدكتاتورية واما الى الفوضى أو هو لابد من أن يفضى بالضرورة اما الى الدعاية المذهبية واما الى الهذيان الصورى المحض ...

وسواء استسلم الفن الحديث لدوائر التجريد والتعمية الصورية لم عمد الى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساخجة قاتله لان يكون الا فن طغاة وعبيد ، لا من خالقين ومبدعين ، وكل عمل فنى يطغى فيه «المضمون» على «الصورة» أو تطغى فيه «الصورة» على «المضمون» انما هو عمل فاشل لا ينطوى الا على وحدة زائفة» (٢)

واذا نظرنا الى فلسفة العقاد حول فكرة الالتزام نجده يصر على أن يعتبر الادب «تعبير» ، وان التعبير غاية مقصودة ، ويرى أن دعوة الالتزام

(١) السابق ص ١٤٧

(٢) د. زكريا ابراهيم — فلسفة الفن ص ٢٢٤

هذه دعوى من بدع المذهب الاشتراكي الذي يسعى فهم الامور ، ويرى ان لقمة العيش أولى بالمطلب والتفكير عن مطالب الجمال فيقول عارضا رآيه في هذا الموضوع على حسب ما يقول ؛ الا الاديب لا يَفُضُّ من أدبه أن يكتب في مسائل الاجتماع والامساح الموقوت ولكن الكتابة في هذه المسائل ليست شرطاً من شروط الادب وليست حتما لزاما على كل اديب ، لان الادب تعبير والتعبير غاية مقصودة ، وغاية كافية ، وغاية لا يعيها أن تنفصل عن سائر الفسايات ، ولا تفرق بين الاديب المعبر بنظمته ونثره وبين الموسيقى المعبر بالحنان ونغماته ، فكلاهما يصف النفس الانسانية في حالة من حالاتها ، وكلاهما مستقل بوحية لا يشترط فيه أن يتعرض لعمل المصلح الاجتماعي أو الباحث الاخلاقي أو الناظر في مشكلات الثروة وشئون المعيشة» (١)

ويرى العقاد ان شرط البحث الاجتماعي الذي ابتدعه المذهب الاشتراكي يناقض الدعوة الاشتراكية نفسها لانها اذ تستكثر الاستغراق في سبيل القوت ومشكلات العيش وتري الحياة الحقة هي التي يكون جهد العمل فيها قليلا ، وتزداد ظروف التمتع .

فاذا كان هذا هو رجاءها الاعلى وغايتها القصوى فمن أعجب العجب أن تجعل الخبز وضرورات المعيشة شاغلا لكل عامل وقائل ومحورا للاحلام والامال وغريضة لا يعنى منها أحد من الناس حتى الذين وكلتهم المجتمعات الانسانية منذ كانت الى التجميل والتزيين .

لا نجعل ما يقوله الاشتراكيون اذ يستخفون بالفنون والاداب التي تناط بالجمال الخالد ولا تناط بالمنافع الموقوفة فانهم يزعمون ان الجوع أولى بالتفكير والتعبير من هذه المطالب التي يسمونها بالكماليات وهي كما اسلفنا طلبه الحياة وطلبة جنيع الاحياء .

وحسن ما يقولون أو فليكن حسنا كما يشاغون ولكن الامة التي لا تستطيع ان تفرغ من حياة جميع ابنائها بضع ساعات لبعض هؤلاء الابناء يعيشون فيها مطالب الجمال هي امة لا تستحق الطعام ولا تستحق الوجود» (٢)

(١) يسالونك — مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ١٧٧

(٢) السابق ص ٧

فنحن نلاحظ أن العقاد لا يهمل الهدف الاجتماعي بل أنه فقط يربط العمل الفني بالجمال ، وهذا الجمال كذلك مرتبط بكيان المجتمع عن طريقه سيبحث في المجتمع الاحساسات الصادقة والسليمة بالفن والجمال وفهم الحياة ، ولعلنا تكون قد احسنا هذا الفهم في قول العقاد : «هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة يجب بها الزهرة الى المصريين ، وأنا الزعيم لك بأكبر المنافع الوطنية ، وأصدق النهضات وأهنا مسرات المعيشة ومباهج الحياة ، فان أمة تحب الحقائق وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح لا تطيق أن تعيش في الفاقة والجهل .

وهات لنا الشاعر الذي يعلمنا الغزل الجليل وأنا الزعيم لك بأمة من الرجال الكرماء ، والنساء الكرائم والابناء النجباء ، لان الشاعر الذي يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوم المرأة بقيمتها في الأمة وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير . بل هات لنا الشاعر الذي يعلمنا اللهو والطرب وأنا الزعيم لك بأمة تعيش عيش الادميين ولا تسخر تسخير الانعام وتعمل ليلها ونهارها ، للقوت الحيواني وضرورة الاجسام فالشعر شيء يتصل بالانسان من حيث هو كائن حي لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة» (١)

فالعقاد لا ينكر في نفس الوقت ان للادب رسالته ولكن الرسالة التي يقصدها العقاد ليس رسالات الوجودية أو الواقعية الاشتراكية انه يعتبرها رسالة الجمال كما يسميها أي أنه لا يزال يستقصى الرأي ليصل الى رفض الالتزام فيقول متسائلا : «الادب رسالة؟» .

نعلم رسالة واضحة هي رسالة الحرية والجمال ، عبود الادب منهم من يخدم الاستبداد ومن يقيد طلاقة الفكر ، ومن يشوه حماس الاشياء ، وخائن للامانة الادبية من يدعو الى عقيدة غير عقيدة الحرية . . . لكل اديب رسالة ، ورسالة الادباء كافة هي التبشير بدين الحرية» (٢)

(١) ساعات بين الكتب ص ١٢٦
(٢) يسألونك - مطبعة مصر ١٩٤٦ ص ١٧٧ - ١٧٨

فالعقاد يثور ضد استخدام الفن أن صح التعبير وهو حريص على حرية الفنان وعلى تأكيد ذاته بل أنه جعل الفنان قريبا من الله بل أنه يرى أن الفنان يستطيع اتخاذ الرذيلة مثلا موضوعا له وللفنان أن ينطلق في كل نواحي الحياة .

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفني مفرغا من أية تفسيرات خارجية وغاية لا يعيها أن تنفصل عن سائر الغايات» (١)

فهو يؤمن بأن يكون العمل الفني مفرغا من أية تفسيرات خارجية عنه سواء أكانت تفسيرات أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها وهو لذلك يقارن بين مدارس النقد المختلفة ويرى أنه إذا كان لابد من التفضيل فإنه يفضل المدرسة التي لا تفقد شيئا من جوهر الفن أو ذاتيته الفنان فيقول : «إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة فمدرسة النقد السيكلوجي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي معا لأنها المدرسة التي نستغنى بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود» .

أن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر في المجتمع الواحد ولكنها لا تفسر لنا الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون في مجتمع وفي حقبة واحدة ، والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيوع الذوق المختار إثارة أسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة ولا ننفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذي يصنع والإنسان الذي يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية .

أما التقاد السيكلوجي فإنه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب ولابد أن تحيط هذه البواعث أجمالا أو تفصيلا بالمؤثرات التي جاءت من معيشته في مجتمعه وفي زمانه» (٢)

(١) السابق ص ٢٣٧

(٢) يوميات جزء ٢ ص ١٠

وهو هنا يتفق مع إكروتشبه في الفصل بين الاخلاق والفن وبين الكثيرين من الجماليين فهو لا يأخذ بالاتجاه القائل بأن الفن للحياة ولا بالاتجاه القائل «الفن للفن» فعند العقاد ان الفن لموضوعه وموضوعه هو تجلية الخيال والشعور على نحو فيه خلق وإبداع ، وفيه تقرير للتراث وتعبير عن الحرية وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله «اننا نرتقي في تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحسن والبداهة وفي العلم بوظيفة الخيال . فليس الفن مقيدا بالحس والمدركات الحسية وليس الخيال خداعا منعزلا عن حقائق الاشياء بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق الى التصميم» (١)

ولعلنا نصيب التوفيق اذا نحن أردنا أرجاع فلسفة العقاد في الفن الى تأثره بالدرسة الرومانتيكية وخاصة هازلت ، وكيتس ، وبيرون ، وشيلي ، وهو نفسه يعترف بذلك التأثير ولعله راجع كذلك الى شخصية العقاد التي كانت تتصف بالفردانية والاعتزاز وكأحد أبناء الطبقة البرجوازية التي كانت تعمل بأظفارها من أجل فرديتها ووجودها فكان من الصعب عليه أن ينضم تحت لواء دعوة فنية معينة .

كذلك تحاول نازك الملائكة في تقنيها لتضايي الشعر المعاصر حين تتحدث عن هيكل القصيدة الشعرية ترى أن الموضوع «اتفه» عناصر القصيدة . لأنها تؤمن بأنه قاصر من وجهة نظرها على أن يصنع قصيدة مهما تناول من أمور الحياة وتراه كما تقول مثل طينة في يد نحاس «ان القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وان كان هذا لا ينفي أن من الممكن أن نصوغ من أي موضوع عددا لا نهاية له من القصائد ، وهذا يجعل من الدعوة الاجتماعية — أو دعوة الالتزام — التي تضح بها الصحافة بهذا وتصل من هذه المقدمة الى القول : «ان نظرنا الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية — أو دعوة الالتزام — التي تضح بها الصحافة منذ سنين — دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر ، ذلك أنها تطالب بتحديد

(١) مجلة الفكر المعاصر مارس ١٩٦٥ مقال عن «فلسفة الفن عند العقاد» بقلم أ. جلال العشري .

مالا صلة له بالقصيدة وهو الموضوع ، وبذلك تتحم على الشعر عتصرا ،
غريبا عنه .

والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه
اطلاقا ، بشرط ألا تعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضوع
ميزة شعرية خاصة غير عادية» (١)

فالكاتبة ترى ان الدعوة لجعل الشعر دائرا في الفلك الالتزامي
دعوة قاصرة لان هذه الدعوة تضع عينها على الموضوع وهو في رأيها
اتفه اجزاء القصيدة ..

كذلك فان هذه الدعوة تنسى سائر مقومات القصيدة من مقوماتها
الفنية كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقا ، وترى ان ذلك يخالف
مفاهيم الشعر واقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة . وذلك لان كل موضوع
يصلح للشعر سواء دار حول مشاكلنا الاجتماعية أو حول شجرة توت أو
معركة سباب في شارع ضيق ، فالحكم على كل حال هو أسلوب الشاعر
في معالجة الموضوع» (٢)

وترى الكاتبة ان الذين يدعون الى الاهتمام بالاجتمع عن طريق
الموضوع الشعري يكونون كمن يحمل مصباحا ليبحث عنه في ضوء
النهار لانهم ينتهون ان المجتمع كيان معنوي لا وجود له الا على صورة
افراد من الناس — وأن مطالبة الافراد بان يصطفوا في اطار هذا
المجتمع منطق معكوس — وأن هذا الموقف سوف «يؤدي بنا الى خسارة
اجتماعية وأدبية كبيرة ، فائصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية
لما يجب ان كون عليه الكائن الاجتماعي والنسوجي تاركين الواقع يترقد
خلال ذلك منسيا» (٣)

ومن بين هذا الجدل المتعدد المناحي نلاحظ أن النقد المواكب لحركة

(١) تضاييا الشعر المعاصر : بيروت منشورات دار الاداب ط ١
١٩٦٢ من ٢٠٠

(٢) السابق ص ٢٦٣

(٣) السابق ص ٢٦٥

الالتزام متعدد المناهج يتأثر بثقافات أصحابه ، ومدى تكوينهم الفنى وأنفسهم فى تيارات الفلسفات السياسية . أو التيارات الجبالية .

ولعلنا لا نكون مجاوزين لحدود الصواب اذا قلنا ان الداعين للالتزام قد تدفعهم حماسهم الى نوع من التطرف يكاد يقترب بهم نحو طريق الواقعية الاشتراكية ومما هو جدير بالنظره فى هذه النقطة على وجه الخصوص ان معظم الداعين للالتزام تأثروا بطريق مباشر أو غير مباشر بالالتزام الذى تدعو اليه الواقعية الاشتراكية نظرا لتشابه كثير من الظروف الاجتماعية المتصارعة فى كيان المجتمع الذى نعيشه والتفتح اللاهث على مشكلاته المجتمع وما يعتصره من مختلف أنواع المظالم والفقر والبؤس حيث تعاونت الرأسمالية والاستعمار فى مختلف صورته الى زيادة تخمة المتخمين وزيادة تلمسة الثغراء ، مما دفع الى الالتفات نحو الاخذ بيد المجتمع والمساهمة البناءة .

أما الذين رفضوا الالتزام فقد وضعوا أمام أعينهم المخاطر التى تعرض لها الادب حين طبقت النظرية تطبيقا صارما فى البلاد الاشتراكية بجانب ثقافتهم الجبالية وتأثرهم بمناهج غربية تؤخر الحرية والانطلاق للاديب . .

ومع ذلك فعمل منهج الدكتور محمد مندور على سبيل المثال — على رغم تأثره بالفكر الماركسى — هو أقرب الى الصحة بالرغم من غموض مصطلح «المنهج الايدلوجى» وان كان شرحه له قد ازال كثيرا من اللبس الا ان التعريف يبقى بعد ذلك أقصر من يغطى مساحة الشرح .

كذلك فان وجهة نظر الحكيم فى تحديده لمفهوم الالتزام تبدو قريبة من الالتزام بمعناه الوجودى ويتضح ذلك فى قوله : «فى رأى ان التزام الفنان سياسيا واجتماعيا يجب ان يرجع أولا وأخيرا الى اقتناعه الخاص وإيمانه الشخصى ، فاذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسى بعينه فانه يحسن ان يكون صادقا مع نفسه لان كل شيء يغتفر للفن والفنان الا الكذب على نفسه وعلى الناس واتخاذ المواقف المفتعلة لجرد ان يقال انه اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد اتخذ فى أعماقه عن ايمان واقتناع .

ومهما يكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان أيا كان يمكن أن يتصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه ، وأنا شخصيا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا في عصرنا الحاضر . فماذا كان من الممكن تصور كاتب عظيم مثل «جوته» يهتم اهتماما بالغا بمناقشة علمية بحتة ، ولا يهتم أو يشعر بأن نابليون وجيوشه قد دهمت بلاده في ألمانيا ، فان عصرنا الحاضر لا يمكن أن يتصور إمكان حدوث ذلك لان عالمية الادب والفن والعلم في القرن الماضي كان يمكن أن توجد بعيدا عن معترك سياسى قد لا يمس الفرد عالما كن أو أدبيا الا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر الى السياسة في العالم فاننا نجد أنها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا كيان المجتمع كله ، بل تمس أيضا صميم القيم التي يدافع عنها كل أديب وفنان لذلك كانت كل كلمة يرن صداها في العالم في مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة ، لان مصير العالم ومصير المجتمع الانساني في بلادنا وفيما يحيط بنا من بلاد انما هو الموضوع الذي يجب ان يشغل الفنان والاديب ومعنى هذا انه مامن فن أو أدب يمكن ان ينتج خارج هذا النطاق وهو مصير الانسان» (١)

فالحكيم يؤكد نوعية الالتزام بأنه التزام انساني وهو الصق بحساسة الفن ويحدد ضرورته بظروف العصر التي ما عادت تسمح بانعزال الفنان عن قومه ، كذلك يجيب الدكتور مندور على سؤال له عن كيفية رؤيته للصلة بين الادب والسياسة وهل يرى أن للادب وظيفة سياسية — يرد قائلا : «للادب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر ، والا انقلب الى مجرد دعاية سياسية ، فوظيفة الادب في التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو يكشف عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور في نفس الاتجاه ومعنى هذا أن الادب انكاس لواقع الحياة وتطورها ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل

(١) فؤاد دواردة — عشرة ادباء يتحدثون كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥

انعكاسا ايجابيا فهو يرد ثانية الى تلك الحياة خطاها ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ثم يعطيها اكثر مما أخذ ، وهذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للاديب وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي للاشتراكية الذي يعتقد أن التطور المادي للحياة هو الذي يطور الفكر في حين أن الفكر لا يمهّد لهذا التطور ولا يسبقه» (١)

والدكتور مندور يختلف هنا عن القاعدة الماركسية التي تقول بأن كل قاعدة تطبق البنيان القائم عليها فإذا تغيرت علاقات المجتمع الطبقي وتحورت قاعدته أو انهارت واستحدثت قاعدة أخرى تغير البنيان العلوي القديم بدوره وأسرع الى اخلاء مكانة لغيره» (٢) وهو يستخلص التزاما مصفى من الالتزام الماركسي بعد صبغه بلون محلي فيما يسميه كما سبق بالمنهج الايدلوجي .

(١) السابق ص ٢١
(٢) الاديب والفن في ضوء الواتعية ص ٦٣

الفصل السادس

دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام فى الشعر والمسرح والرواية الشعر وفلسفة الالتزام

- شعرنا التراثى وقضايا المجتمع
- التقنين الفلسفى للالتزام وأثره فى الشعر
- قدرة الشعر الفنية وقضية الالتزام
- المزالق النقدية والفنية لمسارات الشعر الملتزم

المسرح الشعري

- البناء المسرحى وقضية الالتزام
- القضايا التى عرضها المسرح
- قدرة المسرح من ناحية التكنيك والحوار والفكر وتجسيدها على المسرح
- مدى الانفصام أو الاتصال بين الحركة النقدية والفن المسرحى

الرواية وقضية الالتزام

- مناقشة لمنهج نجيب محفوظ
- الفن الروائى وتحديد مساراته الالتزامية
- الحوار والتكنيك الفنى ومسارات الالتزام
- التحليلات الفنية فى تقويم النقاد للادب الملتزم
- التجسيد الفنى للشكل والمضغون ووحدرة السياق

«الشعر وفلسفة الالتزام»

نستطيع من رصد الظواهر الفنية لمنحنى الالتزام فى الحركة الشعرية المتأثرة بالفكرة الالتزامية القول بأن التعبير عن قضايا العصر والمشاركة الوجدانية كان يمثل مرآة عاكسة لما يعتمل فى وجدان المجتمع وأثره فى مشاعر الشاعر الداعية الى الانعتاق من القيود الاسيرة والانحياس الى جانب المجتمع فى تضايه ومشكلاته والاخلاص التام لها .

«والشعر الملتزم هو ابن العقل والفكر فهو دعوة الكلمات الى الايدى لتحول الاشياء ، وتولد فى الارض حقولا خضراء تستقبل الاجيال الاخرى بصدور اكثر حنانا وحبا ، والمناضل هو كالمطاحون يعصر زيت وجوده ليضئ مصباح الحياة فى بيوت الفلاحين والعمال فى بيوت تجاوزت ارض القارات العتيقة لتتصل بالتاريخ عبر زمن عملى معاش» (١).

والشعر بحسبانه الفن الغائر الجذور فى ارض وضعيتنا. تنظر اليه على حسب مفهومه الالتزامى بعد شيوع نظرية الالتزام .

وليس معنى ذلك ان هذه الفلسفة كان يعرى من مفهومها شعرنا التراثى بل لعله فيما سبق من اشارات ما يؤكد مشاركة الشعر فى كثير من قضايا المجتمع مشاركة عضوية تجليها ظروف الموقف بدون تقنين مذهبى أو قيامها على بلورة لنظرية مقننة فى حس الشعر وفكره .

لقد ساهم — مثلا — شوقي وحافظ ومحمود وناجى وعلى محمود طه وسواهم ، قد شاركوا واتخذوا موقفا من قضايا العصر لكن رؤياهم

(١) مجلة الادب — ديسمبر ١٩٦٥ من مقال «اربعة شعراء وتجديد»
لخليل أحمد خليل .

الشعرية. كانت مختلطة ذات لزوجة تسير فى خطوط متباينة تستلهم شكلها ومضمونها فى اطار التقاليد الفنية المتوارثة ، فالقشرة الفنية اطارها السياسى لم يكن واضح المنهجية بل نستطيع القول بأنه لم يكن يعتمد على منهجية بقدر تزامم الالوان السياسية والفنية والاعزالية كلها تتزاحم وتتجمع فى أعمال الشعراء .

ولكننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن الذين ساهموا فى القضايا الوطنية من أمثال شوقي وحافظ ، ومحرم ، والبارودى كانت مساهمتهم مشوبة بكثير من اللبس والتردد ، ولم يكونوا معبرين تماما عن الراى الجماهيرى بل معبرين فى إطار فلسفة خاصة . فلسفة السادة والاميان مع المحافظة على ارضاء المستعمرين كلما أمكن ذلك فشوقي مثلا نعلم انعزالته عن الجماهير قبل النفى الى اسبانيا وقصائده فى لجنة ملتر تؤمن بأهمية التعاون مع المحتل . وكذلك حافظ ابراهيم الذى قيد وطنيته عمله فى دار الكتب كما هو معروف بل هو كل مايرجوه من كرومر الشساح والعطف وتفخيم مكانة الانجليز وقصيدته «ننشواي» كل ما يطلبه من «كرومر» فيها هو شكواه من قضائها وذلك لا يعنى أننا نفى وطنيتهم وانما نتشكك فى فلسفتهم نحو الجماهير واخلاصهم لها .

ولكننا نستطيع أن نعتبر «الغاياتي» مثلا قد اتخذ مسار الوطنية والدعوة الى الاستقلال الوطنى على حسب المفاهيم التى نشرها الحزب الوطنى الذى انشأه مصطفى كامل آنذاك ومن المعروف أن الغاياتي قد حكم عليه فى اغسطس ١٩١٠ بالحبس سنة بسبب وطنيته وحرصه على قضايا بلاده التى عبر عنها فى ديوانه الشعرى .

ونتيجة للتشنج والانعزال والفترة القاسية التى عاشتها مصر فى الثلاثينيات نتيجة لحكم صدقى الارهابى ، انصرف الشعراء الى التوقع داخل ذواتهم حيث وجدنا جماعة أبولو منذ سنة ١٩٣٣ . حيث نبتت بذور اليأس على شواطئ الفن وعشش الانهزام فى الكلمة فوجدنا ناجى يكتب عن ما وراء الغمام وفى مجلة الهروب نفسها كتب على محمود طه «لما وراء البحار» و«الملاح التائه» وكتب الصيرفى «الالخان الضائعة» فلم يعد فى الاطار الاجتماعى القائم آنذاك موضع إشاعر فاندفع الشعراء

الى سبحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردية المنعزلة ، وامتلأت أشعارهم
بالرؤى والاشباح وتشنجبت بالموسيقا المفرغة من الدلالة» (١) .

ونحن نريد دراسة الشعر الملتزم الذى يعتمد على فلسفة الالتزام
سواء بمفهومها الوجودى أو الماركسى ونلاحظ أن الفلسفة الثانية هى التى
كان لها القدم الراسخة نظرا لقتابه كثير من الظروف التى نشأ فيها هذا
المذهب وقد نشأت على وجه التقريب هذه الظروف فى تجمع الشعب فى
إطار اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ وبدأ الكتاب والفنانون
يساهمون بانتاجهم فى مجلة «الكاتب المصرى» ومجلة «الفجر الجديد»
وغيرهما . وهنا بدأ الارتباط الحقيقى القائم على الوعى بفلسفة ناتجة عن
انتشار الكثير من الافكار السياسية والايديولوجيات الفكرية .

وقد كان ارتباط الكتاب والشعراء بقضايا اجتماعية وسياسية
ارتباطا منبثقا من خلال وجدانهم وانصهارهم الذاتى فى تفاعلات المجتمع ،
تبعد عن طريقة العرض التقريرى وانتهاز المناسبات للقول فى حدود هذه
المناسبة واعطاء الظاهر لها ، وبعد عن التقرير والمرض المطلق واقترب من
التحديد والتعميق . هؤلاء الذين ساروا على طريق الالتزام الذى حددناه
يؤمنون بأن المضمون هو الذى يبلور ويشكل المحتوى الاساسى للفن ، ولا بد
من معرفة ودراسة الواقع الموضوعى حتى يمكن ايضاح المضمون وتعميق
الفكر وكلما ازدادت المعرفة بالعالم انعكس ذلك على خصوصية الفن وثراء
العطاء الادبى .

لكننا نود الانتباه بالشعر الملتزم المحاط بالقواسم الفهم المذهبى لمعنى
الالتزام ومحاط بقراء يفهمون ما معنى مدلول هذا الشعر وما يحمل من
فلسفة معينة يقصد اليها ويستوحىها منه .

وقد قام هذا التيار من الشعر على أساس الارتباط السياسى بقضايا
الوطن فى مضمونى ثورى يميجه — كما لا نحب ان نتعجل — أنه تحول بعضه
أحيانا الى شعارات جوفاء وهتافات مجففة وشكلية مثيرة للسخرية ومعتمدة
على تسطيح المضمون .

(١) فى الثقافة المصرية ص ١١٩ .

وبالرغم من أن هذا الشعر يوضع تحت لافتة الواقعية الاشتراكية أو أنه شعر ملتزم إلا أنه يفقد أصالته وتتجمد عروق الدم في أوصاله ، لأنه يعتمد على التهويل والتضخيم وأحيانا يغفل أو يتغافل عن العناصر الجمالية اللازمة للشعر بحجة الذوبان في نهر الالتزام وسكب كل ما في الاناء بدون تنظيم ، ومن هنا أصاب البرود والعقم والجفاف ذلك الشعر .

الا أننا نذكر ثانية خطأ الوهم من أن هناك تزاوجا شكليا «ميكانيكي» بين الواقع الموضوعي وبين تحويل الشعر الى معبر عنها ورأسد لها فيتحول الى مجرد نشرة اخبارية نصف في أنغام مختلفة ما جرى وما قد كان . فاتنا بذلك نكون قد اغفلنا الفن باسم الالتزام ويكون أصبح صدقا ما رمى به أعداء سارتر هذه النظرية قائلين لسارتر أنك تريد اغتيال الادب باسم الالتزام .

فلا بد - وهذا ضروري - من وجود تفاعل حقيقي وأصيل بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته التي هي حسيطة خبراته الثقافية وتجاربه العامة وقدراته الفكرية والجمالية مع حساسيته ازاء تيارات المجتمع حيث يمتزج امتزاجا كليا حسه الشعري مع رهافة شفافيته داخل اطار الاحداث بحيث لا يكون شعره مجرد مرآة عاكسة بل يكون هو الاصل والصورة معاً .

ونضرب ذلك بمثال فلاحداث الفاجعة التي فجرتها، مأساة يونيو ١٩٦٧ . وما أصاب الوجه العربي من صدمة جعلت تيارا ثوريا ضخما يتدفق في شرايين الشعر والمسرح والقصة متفاعلة جميعها مع هذه اللحظات التاريخية التي يتغير فيها وجه التاريخ ، لقد دفعت أحداث الوطن الى موقف فيه طعم الملوحة ومرارة الاسى تتمدد في الاعماق وكان لذلك الشرح الهائل في هيكل التكوين العربي ما جعل الشعراء والفنانين يطلبون على عالم جديد يستكشفون فيه انفسهم وينضمون في ذواتهم ويتداخلون وجدانهم في رؤية التزامية جديدة ، حتى أولئك الذين كانوا يقفون على الشاطئ الآخر يصبون للجسد ، ويركعون للعطر والتبع حتى الذين كتبوا عن «طفولة نهد» حتى نزار قباني الذي كان يقول ان الشعر زينة وتحفة باذخة انه مثل آنية الورد التي تستريح على منضدتي عاد يقول :

«يا وطني الحزين حولتني بلحظة من شاعر يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين» *

فقد نزع جلده القديم كما يقول يسرى خميس وتخلص من تاريخه
المكتظ بأجساد النساء (١) .

تزار الذي يكتب عن «القرط الطويل» و«رافعة النهدة» و«طفولة نهدة»
وعن «الصفائر السود» وعن «همجية الشفتين» و«القبلة الاولى» التي
يقول عنها :

عامان مرا عليها يا مقبلى
وعطرها لم يزل يجرى على شفتى
اذ كان شمرك فى كفى زوبعة
وكان شمرك أحطابى وموعدتى
يا طيب قبلتك الاولى يسرى بها .
شذا جبالى وغاباتي وأوديتى
تركنتى جائع الاعصاب منفردا
أنا على نهم الميعاد فالتفتى (٢)

ويقول فى «شعرها» :

يا شعرها على بدى	شلال ضوء أسود
أله سنابلا	سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلى	على المساء مقعدى

ويقول فى «الشفة وقبة المرمر» :

شعرى سرير من ذهب	غرشته لمن أحب
كل شيء صار أخضر	شفتى خوخ وياقوت مكس
وبصدري ضحكت قبة مرمر	وينابيع وشمس وصنوبر

(١) انظر كتاب الهلال مارس ١٩٧٠ من مقال يسرى خميس ص ٤٠ .

(٢) الاعمال الكاملة ص ١٣٨ — بيروت .

«نزار» أحد الذين هزتهم فاجعة يونيو فانضم الى قافلة قومه يحدوهم ويلتزم طريقتهم الشوكى المزوف هو الذى كتب «هوامش على دفتر النكسة» حيث يعرى فيها كل عيوبنا وتفسخ ذواتنا حيث يتجاوز ذاته وينضم الى جانب شعبه ، وهو يكتب كذلك «منشورات فدائية على جدران اسرائيل» التى تؤكد حتمية النصر ، والتى يقول فيها مخاطبا اليهود . محاصرون انتم بالحق والكرهية — فمن هنا جيش أبى عبيدة ، ومن هنا معاوية — سلاحكم مزق — وبببكم مطوق — كبيت أى زانية .

ويقول متوعدا وواثقا من الموت الذى سيفتقز الى الاعداء من كل مكان :

من رزم البريد — من مقاعد الباصات — من علب الدخان — من صفائح البنزين — من شواهد الاموات — من الطباشير من الالواح — من ضفائر البنات (١) .

ومع ذلك فان وجود شعراء يتبنون مستقبلا أعمالا او موضوعات تمس قضايا العصر ويصوغونها مسرحين فى قوالب جاهزة ويكونون بذلك قد أدوا واجب الالتزام وابتدأوا ذمتهم ذلك نقص كامل لمعنى الفكرة ودليل على أن هناك انفصاما وجدانيا أدى الى فقدان التفاعل الحقيقى الذى سبق الحديث عنه ويكونون بذلك قد وقعوا فى براثن الشكلية العقيم وجعلوا قضايا الوطنية مشاجب جاهزة يعلقون عليها قوالب مستهلكة كالشراب الفاتر لا تجد فيه لذة المثلوج ولا حرارة الساخن .

فتعزى التجربة الشعرية من كل ثيابها الفنية وتركها لتجريدية الفكرة السياسية يدفع الى تحنيط القصيدة وجعلها مبحوحة الرنين .

غلابد أن نجعل من خصائص الشعر الملتزم موقفه ازاء الآخرين والعمل على صياغة الوجود من جديد والكشف المستمر وتجاوز هذا الكشف .

(١) مجلة الآداب — أكتوبر سنة ١٩٦٩ .

محاوَر الشعر الملتزم :

نستطيع أن نحدد مسار الشعر الذى يتبع سهم الالتزام فى عدة قضايا ، تمثل منطقة جذب شعرى ، وأهمها تضايَا الوطن العربى وما يعايشه من صراعات سياسية واجتماعية وهو يتخطى عهد الاستبداد الاجنبى والمحلى أحيانا .

ونستطيع أن نرصد تلك الموضوعات وأن نصبها فى قوالبها التى تقننتها مع رؤية تنوع الوسائل الفنية التى تبرز تلك المضامين الراقدة فى حنايا الشكل الشعرى .

ولعل أهم قضية ما زالت تمثل مساحة ضخمة فى واقعنا المعيش ، هى قضية فلسطين بحسبانها جرحنا الغائر فى تاريخنا وما زال الدم ينزف كل حين من أجليا ، وفى هذه القصائد التى نعرض لها وهى تتناول قضية فلسطين ينزف الشعراء على أوتارهم الحانا تختلج على حسب امتياحها من الموقف الخاص تجاه فلسطين ، فمنها ما يبكى الأرض السليبية ويقيم الشاعر على أحرفها مأتما سودايا ، ومنها ما تشتعل على أحرفها الدعوة الى الثار ، ومنها ما ينوح ذكريات الفقد ولوعة الهجرة الاليمة وشتات اللاجئين البعثرين فى الصحراء ، ومهما تختلف الألحان فأنها جميعا تصب فى تيار الدعوة الى الحق الضائع ، فالدعوة المتفائلة بالعودة تعادى فى رأينا الشعور المساوى بالعار الذى يلحق العرب كلما غفلوا عن حقهم المضيع .

من القصائد المتفائلة بالعودة مع انثيال قطرات المأساة على الحس التفاضلى نجد قصيدة «العندليب المهاجر» لىوسف الخطيب ، والتى يقول فيها :

من أى دهر — أعبّر القسائمات منصرم
من أى مثلوج الذؤابة شنائخ هـرم
من أى أمـاق الزمان أعيش فى الالم
وعبرت صحراء العذاب مخضب القدم
وحدى لها أبدا ولم أضرع الى صـنم
دفعاء الغـروبة فى قراييتى ومـلاء دـمى



بي لهفة يا صاحبي مشبوبة النار
هل بعض أخبار تحببها وأسرار
للظالمين على مناه الوحشة العار
كيف الحقول تركتها في عرس آذان
ومتى لويت جنباحك الزاهي عن السدار
مجبيا تبراك أيتها من غير تفكار



لوقشة مما ينرف يبدر البساط
خباتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو رملتان من المثلث أو ربي صنف
لو عشبة ومزقة سوسن بيد
أين الهدايا مذ برحت مرابع الرغد
أم جئت مثلي بالحنين وسيرة الكبد



ماذا رحيلك أيها المتعبد البناكي
عن أرض غابات النخيل وموجها الزاكي
أم أن مرج الزهر أصبح قفر أشواك
وتلونت أنهارها بنجيع سفاك
داري وفي عيني والشفتين نجواك
لا كنت نسل عبويتي أن كنت أنساك



تسبها بكل غريبة المنفى ومفترب
بالنكاحين على مرامي أعين الشهب
سأظل أحرق شمعتي وأذوب في لهبي
وأزعم خمري وأحيا العمر في سغب
سأظل أدمع قاربي في الصاخب اللجب
حتى أطبل به على دوامة الحقب (١)

(١) مجلة الآداب - نوفمبر ١٩٥٥ .

تجمع القصيدة بين نرف الالم لهذا «العندليب المهاجر» الذي يتخذ منه الشاعر تكاة تفجر نهر الحزن لضياع فلسطين ، ورحيل العندليب المهاجر ينكا الجرح القديم الجديد . . وتزخر القصيدة بكل تذكارات الغربة والنفى والتشريد مع بعدد عن أية نزعة خطائية تنماع فيها نبدة الحزن الاسيانية ، مع اصرار يجيد الشاعر تكثيفه في قاربه الذى يظل يدفعه فى الصاخب اللجب كما يقول ، وتلحظ هذه اللقطات الفنية الماتعة من الشموخ المليف بالشوق الجارف لقشة فى بيدر البلد لعشبة لزقة سنوسن ، هذا المزج الذكى بين شوق النفس وبين مظاهر الاثساء المادية فى الوطن السليب يؤكد قدرة الشعر على اثاره موجات دافقة تجسد القضية التى يؤكدها الشاعر فى قوله :

دارى وفى عيني والشفقتين نجسواك
لا كنت نسل عرويتى ان كنت أنسأك

وقد تأخذ القضية صورة الالم الراجع عندما لا يتحرك البعض نحو الاتجاه الصحيح للعمل من أجل البلد الضائع فيكون الانتظار أشبه بحالة احتضار طويلة ، وعندما يرى الشاعر مزايدات صفة باسم فلسطين يحس أن احتضاره سيطول .

يقول «محمود درويش» :

حالة الاحتضار الطويلة

أرجعتنى الى شارع فى ضواحي الطفولة

أخلتني بيوتا

قلوبا

سنابل

ملحتنى هوية

جعلتني قضية

حالة الاحتضار الطويلة

• • •

دفنوا جثتى فى الملفات والانتقابات وابتعدوا
والبلاد التى كنت أحلم فيها
سوف تبقى البلاد التى كنت أحلم فيها
أنا فى حالة الاحتضار الطويلة
سيد الحزن
والدمع من كل عاشقة عربية
وتكاثرت حولى المغنون والخطباء
وعلى جثتى ينبت الشعر والزعماء
وكل سماسة اللغة الوطنية
صفقوا صفقوا
ولتعلن حالة الاحتضار الطويلة (١)

وفى الصورة نفسها يأسى الشاعر لتلك الامانى التى يخدر بها فى
العودة الى القدس ، من غير ان يلزمها دم يراق ، فيقول عن «القدس» :

نرسم القدس : ولكن
اله يتعمى فوق خط داكن الخضرة . أشباه مصافير تهاجر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي الى تاريخ شاعر
نكتب القدس :
عاصمة الامل الكاذب الثائر الهارب الكوكب الغائب
ونغنى القدس :
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضى
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون الى القدس قريبا

(١) ديوان «أحبك أو لا أحبك» - بيروت - دار الاداب ص ٣٧ .

وتتجسد مأساة فلسطين عند «بدر شاكر السياب» في تلك الخيام
الواهنة التي تقبع في ذلة وحسرة ، وهي تستجدي «مكتب الغوث» كسرة
خبز ، أو شربة ماء ، اللاجئين ، يمثلون «تافلة الضياع» في قصيدته التي
تحمل هذا الاسم ،

يقول السياب :

أرايت تافلة الضياع ؟ أما رايت النازحين ؟

«تأبيل أين أخوك ؟»

«يرقد في خيام اللاجئين»

• • •

النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وأبي على ظهري وفي رجلي جنين
لم يخرجونا من قرانا وحرمن ولا من المدن الزخية :
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الأديمة
فاليوم تمتلئ الكهوف بنا ونعوى جائعين
ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور
ماذا نخط على شواهدنا ؟ . : «كانوا لاجئين .»

وتكون ذكرى «تشرين الثاني» ذكرى البيع الغادر والوعد الداعر
مثيرة للغضب الذابح مؤججة جرح الألم ، تدعو الى تذكر الحق الفائع ،
ويكتب الشاعر «حسن النجى» الى الذين تثير عودة تشرين الثانى في
نفوسهم شيئا من حق فلسطين عليهم أن يظل ثائرا متاججا أبدا ، فيقول في
قصيدته «تشرين والفرق» :

— : «تشرين عاد .»

— : العار للعق

ملء الاكف وفي رؤى الحدق

ما عدت أسأل أى مفترق

تمتص أذعه دمي عرقى

كل الدروب طرقت في حنقى

لم أبصر سوى مزق
ما عدت أسأل أى مفترق
جندى هنالك خيمة صبرت
راياتهم خرقي
وجهى هنا فى السوق أعرضه
صبرت على ظمأ تبشّرهم
أغنيتى بالواد بالفرق
حيفا يمزقنى الحنين لها
أمضى على سفن من الورق
لى عودة حمراء ظالمة
يا عابد الشارات
أحرقهم بها احترق
يكفى لنسف الأرض حقدى
ثورتى قلقي
يكفى
وليس يهم
ليس يهمنى فترقى (١)

وقد يفرش الشاعر درب الأمل بحرومه الواعدة بغد يستعيد فيسه
وجهه العربى ، ويمزق قيد الغربة ، حين تعود تذكارات الفتوح والرايات
العربية ، حين تلمع على الذاكرة وضاعة البطولات وخفق الرايات تحت
الشمس كما يقول فى قصيدته «أغذية فلسطينية» :

عربية
هذه الرايات تحت الشمس
فى قلبى
ها قد عاد لى وجهى القديم العربى
انه وجهى القديم العربى
شهوة الفتح التى زالت بعمق
أفسحى الدرب أمام الثائر العائد
من غربته بوابة القدس
هو ذا وجهى أنا

(١) كلمات فلسطينية — ص ٢٤ — منشورات دار الآداب — بيروت ■

وجهى القديم العربى(١)

وعلى ضوء هذا الامل المنيثق من أفق العزم الصارخ فى وجه الظلام
تعزف قيثارة «صلاح عبد الصبور» لحنًا ينوشه الالم ويهدده الامل فى
قصيدته «ثلاث» صور من غزة ، وهى تصور الم الامس وامل الغد وحلم
يوم الثار ، فيقول :

لم يك فى عيونه وصوته الم
لانه أحسه سنه
ولاكه ، استنشقه سنه
وشاله فى قلبه سنه
ومرت السنون أزمنه
وأصبحت آلامه — فى صدره — حقدًا
بل آملًا ينتظر الغدا

• • •

كانت له أرض وزيتونه
وكرمة وساحة ودار
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطئ السكينة
وخط قبره على ذرى التلال
انطلقت كتائب التتار
تذوده عن أرضه الحزينة
لكه خلف سياج الشوك والصبار
ظل واقفا بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم الثار
يا حلم يوم الثار(١)

وفى سنوات نزيه الدم على «أوراس» و«زهران» ، وكل شبر فى

(١) رحلة فى الليل — ص ٤٢ — الهيئة المصرية العامة — ١٩٧٠ .

الجزء ، كان الشعر يأسو الجراح ويحدو كل رصاصه ، ويغنى كل بطل ،
نجد «السياب» ينزف لحنه الباكي على وتر قصيدته «رسالة من مقبرة» ،
يوجهها «الى المجاهدين الجزائريين» :

من قاع قبرى اصيح
حتى ثن القبور
من رجع صوتى وهو رمل وريح
من عالم فى حفرتى يستريح
والدود نخار بها فى ضريح
من عالم فى قاع قبرى اصيح
«لا تياسوا من مولد او نشور»
سينزف القى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الاطلسي»(١)

ونطلق على قيثاره الفرحة بانبلاج وضاعة النصر على ربي الجزائر
وتكبيره السلام على مآذن الارض التى جاهدت وصابرت تنطق قصيدة
«ربيع الجزائر» والتى يقول فيها :

سلاما بلاد اللظى والخراب
وماوى اليتامى وارض القبور
اتى الغيث وانحل عقد السحاب
فروى ثرى جائعا للبذور

• • •

بيوتك تبقى طوال المساء
مفتحة فيك أبوابها
لعمل المجاهد بعد انطفاء اللهب وبعد النوى والعناء
يعود الى الدار يدفن تحت الغطاء
جراحا يفر اليه الصغار ترعرع اثوابها
يصيحون «بابا» فيفطر قلب السماء
— «وماذا حملت لنا من هدية»؟

(١) انشودة المطر ص ٣٨٩ .

— «غدا ضاحكا أطلعته الدماء» (١)

وإذا كان «السياب» يغنى للجزائر فرحتها التي نسجت ثوبها أشلاء
الشهداء وغسلت دموع الأرامل واليتامى ، فإنه لا ينسى «جميلة» فيهدم
آلامها الراحفة فيقول من قصيدته «الى جميلة بوجيرد» :

يا أختنا المشبوحة الباكية
أطرافك الدامية

يقطرن فى قلبى ويبكين فيه
لم يبق منك البغى الا الجذور
ما شب فى وهران من برعم
أو ازهرت فى اطلسى عوسجه .
الا ودبت فى مسيل الدم
نممة منعشة مبهجة

توحى بأن الأرض ظلت تدور
طاحونة للقاتل المجرم

.. يا أختنا يا أم أطفالنا

أحسنت أن السوط أن الدماء .
أن الدجى أن الضحايا .. هباء

من أجل طفل ضاحكته السماء
أحسسته يحبو على راحتك

سمعته يضحك فى مسمعك

يهتف : «يا جميلة يا أختى النبيلة يا أختى القتيله»

«لك الغد الزاهى كما تشتهين» (١)

وكما بذلت الجزائر دمها راعفا سخيا بذل المغرب وبذلت تونس
وغيرها . نرى «السياب» فى قصيدته «فى المغرب العربى» يستثير
الشعور الدينى ويدعو من سبيله لنصرة المغرب فى كفاحه فيقول فى قصيدته
«فى المغرب العربى» متحدثا عن عودة الروح النائر وعودة الله معها :

.. وكان محمد نقشا على آجرة خضراء

يزهو فى أعاليها

(١) منزل الاقتنان ص ٢٣٨

(٢) أنشودة المطر ص ٣٧٨

فأمسى تاكل القبراء
والنيران من معناه
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه دون الم
جراح دونها الم
فقد مات
وهذا قبرنا ، انقاض مؤنثة معفرة
عليها يكتب اسم محمد والله



اله الكعبة الجبار
تدرع أمس فى ذى قار
ترأى فى جبال الريف يحمل راية الثوار
أذاك الصاحب المكتظ بالرايات واديثنا ؟
أنبر من أذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار ؟
تعلو من حيا حيننا
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهب محمد واله العرب والانصار :
ان الهنا فينا(١)

و«لتونس» يكتب السياب «أغنية ثائر عربى من تونس لزفيقته» يحدثها
عن «يوم الطفاة الاخير» فيقول :
— «الى الملتقى ...» : وانطوى الموعد
وظل الغد :
غد الثائرين القريب

(١) أنشودة المطر ص ٣٩٤ .

يدا بيد من غمار اللهب
سنرقى الى القمة العالية
وشعرك حقل حباه المغيب
ازاهيره القانية

• • •

واذ يستضيء المدى بالحريق
فيندك سجن ويجلى طريق
تقولين «نحن ابتداء الطريق»
ونحن الذين اعتصرنا الحياة
من الصخر تدمى عليه الجباه
لاجيالها الآتية
لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
وآماله الزاهية»(١)

ولا ينسى «السياب» صلابة «بورسعيد» وهى تدفع أجنحة الظلام
التي تنوشها فى عدوان ١٩٥٦ فيذكر بطولتها أمام الغزوة الصليبية الجديدة
ويبكي أبطالها الذين ضحوا لينبتق الضوء من جديد على مرفأ بورسعيد
فيقول فى قصيدته «بورسعيد» :

ليت المسيح الذى داجى بشرعته
من باع مثواه راء فيك عن كتب :
خرس نواقينك الثكلى ودائمة
فيك الاناجيل والموتى بلا صلب
والحابس الماء من جرحاك حملها
مبء الصليبين : من حمى ومن خشب

(١) أنشودة المطر ص ٣٧٥ .

حييت فالوحش أوهى فيك مخابه
يا غسابة النار قد اثمرت بالفلب

وتكون «السويس» في عدوان ١٩٦٧ وما عملته من هدم وقتل وتشريد تكون بكائية الشاعر «أمل دنقل» وهو يتلوى الما حين يقارن بين «السويس» شهيدة العدوان الاسرائيلي وبين سكان القاهرة الامنين ، فيقول بعد أن ناوشته تذكارات «السويس» الوادعة الآمنة حتى كان العدوان الآثم غفرت وداعتها وغاضت بسمتها فيقول في المقطع الثاني من قصيدته :

... ..
والآن وهي في ثياب الموت والقذاء
تحصرها النيران وهي لا تلين
أذكر مجلس اللاهي على مقاهي «الاربعين»
بين رجالها الذين

يقتسمو خبزها الدامي وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص - في صدورهم - طريقنا الى البقاء
وتاكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
ونحن ها هنا نعض في لجام الانتظار
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم والذكريات
أعانق المحنة والوثبات (١)

وإذا كانت ظروف القهر السياسي الذي تعرضت له كثير من البسلاد العربية قد فجرت مع الزمن روح الاصرار على حرية الانسان وكرامته في بلده ، فإن الشعر كان الطاقة الروحية التي تدفع ركب الحرية ليخترق سدود التحكم والسيطرة والرجعية والانانية التي رانت زما طويلا وكما كانت القصيدة السابقة كلمة حب وهمسة ود الى ليبيا وهي تأخذ طريقها الجديد ، فإن «بغداد» ساعة أن ثارت على الحكم الملكي الخانع للاستعمار تجد في قصيدة «هجازي» رسالة فرحة تغمس أهدابها في أفق بغداد وهي تأخذ الطريق الجديد مقارنا بين الطريقين : قبل الثورة وبعدها .

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - ص ٤٠ - منشورات دار الاداب - بيروت .

يقول حجازى من قصيدته «بغداد والموت» :
 بغداد درب صامت وقبة على ضريح
 ذبابة فى الصيف لا يهزها تيار ريح
 نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
 وأغنيات محزنة
 الحزن فيها راكد لا ينتفض
 وميت هيكल انسان قديم
 سيف على صدر الجدار خنجر من النصار

• • •

بغداد ليل ما به نجم
 بغداد فجر لاهب جهم
 يا اهل بغداد أخرجوا لا تتركوه
 بغداد أرض قلب المحراث فى دروبها
 فأتبقت مليون سناق
 تراحمت والنوم فى عيونها
 يا اهل بغداد أخرجوا اليوم عيد
 عدوكم ظل على باب الدفاع
 ظل بلا ملامح بلا ذراع
 ظل تعافه الطيور فادفنوه^(١)

وعندما تتحرف المسيرة فى بغداد ويسفح الفجر الطالع مع ثورتها
 على يد «قاسم» وتعلك بغداد أملها المؤود ، وهى ترى الثورة تتنكب سواء
 السبيل ، ثم ينتهى «قاسم» وتعود «بغداد» تبسم من جديد يكون الشعر
 مغنى فرحها كما كان باكى حزنها ، يقول «السياب» من قصيدته «الى
 العراق الثانى» :

عملاء «قاسم» يطلقون النار آه على الربيع
 يا للعراق
 يا للعراق اكاد المح عبر زاخرة البحار
 فى كل منعطف ودرب أو طريق أو زقاق
 عبر الموانى والدروب
 فيه الوجوه الضاحكات تقول : «قد هرب التتار»

(١) مدينة بلا قلب ص ١٦٧ .

والله عاد الى الجوامع بعد ان طلع النهار
 طلع النهار فلا غروب
 يا أخوتي بالله بالدم بالعروية بالرجاء
 هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء
 فلتحرسوها ثورة عربية صمق «الرقاق»
 منها وخر الظالمون ، لان تموز استفاق
 من بعد ما سرق العميل سناه فانبعث العراق (١)

ونستطيع أن نرى نماذج للالتزام في الشعر المسرحي
 والشعر الغنائي عند عبد الرحمن الشرقاوي الذي تتمثل فيه عناصر
 الالتزام في القصة والمسرحية الشعرية والشعر الغنائي كذلك .

فاذا نظرنا الى «الشرقاوي» في اطار قصائده الشعرية فنراه ملتزما
 بحشو الكلمة حتى جلدتها بفلسفته الالتزامية .

فاذا نظرنا الى قصيدته من أب مصري الى الرئيس الامريكى والتي
 جعلها عنوانه لديوانه وفيها يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها
 ضد المستعمرين، وفيها يتفاعل بالمستقبل ويعلن رفضه لكل قوى الشر
 التي هي متاحة لكل رئيس امريكى . وقد نشرت في كتاب مستقل سنة
 ١٩٥٣ وفيها يقول :

يا سيدى ..
 اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام
 وتغري صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
 وأعلم أنك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء
 وتطلب في الارض سحر النجوم فتضنع لآلها بالدموع
 وأعلم أنك تهوى العطور
 فتتشر في الارض عطر العفونة
 وأعلم أنك تهوى الحرير
 فتتطمع في الوحل - دود الخيانة

(١) السابق ص ٣٧ .
 (٢) منزل الاقنان ص ٣٠٩ .

وفى معركة بور سعيد يكتب «الشرقأوى» رسالة الى زوجته يطلب منها ان تحافظ على تراب وطنها فيقول :

... أواه من بعدى وأشواقى الى هذا التراب
لكننا والبعيد يفصلنا نطفوف فى سحاب
يازوجتى أنا لست مجنوناً فلا تتسردى
مخذى فتأتى باركيها فى التراب ولا تخافى
.. هذا التراب مجلل بدماء أبطال الكفاح
وعليه عريد ذابح وشعبى على نوح الثكالى
فى كل شبر منه أحداث قديمات حبلى
وعليه تضرع الدموع ومنه ينبثق الصباح
... وطنى هو الحرمان والحرمان يبنى لى غدى
هو معبودى

فلتسجدى
وخذى اليه طفلتى وتهجدى
هو معبود الشعب المعبذ تحت أثقال السيادة
هذا التراب لنا اذن ان السماء لآخرين

ف نجد كثرة أسماء الاشارة والضمائر وكلها تعود لشيء واحد وهو تراب الوطن . ومهما كنا حسنى النية نحو احساس الشاعر الضخم بأهمية تراب الوطن الا ان ذلك يجعل المحتوى قارعا ومجوعا داخل رغبته فى تقبيل تراب الوطن وهذا هو أحد الميوسب التى يسقط فى أسارها الشعر الملتزم .

كذلك يقول فى قصيدة بعنوان «رسالة الى زوجتى» أيضا فى أثناء العدوان الثلاثى يقول فيها :

الليل يهبط من جدي
بالرعب والظلمات والفوضى وساطان الذئاب
وبالخب
وتسبل من هذا الظلام
جميع أثواب الظلام
بكل أهوال الظلام
مسنونة الانياب تزحف بالكريهة والسوم
كزواحف العنبر القديم
يابورس

أما حين يصوغ الشاعر أفكاره الالتزامية بطريقة هادئة تعطيها مجالا
خضبا لتعميق التجربة والسيطرة عليها فانها تعطيه امتدادا آخر ويمددا
أوسع ليلجأ الى مسار جديد عن سبيل المنحنى التعبيري الساخر في
تصديده «أمسك زفرتك» التي يقول فيها ،

أخي يا بهما العسائي الا تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحري
فلا تشك اضطراب الامر في حيرتك الكبرى
ولا تصرخ من الجوع ولا تستبشع الفقسا
ولا تنكر على الغاصب ما يفعل في مصر
ولا تغضب على الدنيا فان الخير في الاخرى
ولا تجزع اذا ما عشت ان لن تسكن القبرا
ولا تأسى اذا ماتت ان لن تجدد القبرا
تعلم أيها المسكين أن تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحري
لقد قلنا كما قلت فذقنا السجن الوانا
غدا يأبها المتاع يحيا الناس اخوانا
غدا يملا هذى الارض نور في حنايانا

كذلك نجده في تصديده « نلتعيشي يا جبيلة » يلجأ الى تكتيك
يعتمد على القاء مجموعة من الاستفهامات المتتالية ، والاستفهام بالايحاء
يشد الانتباه ودعوة مفتوحة للاطلال على ما وراءه وهي تعبئة شعورية
بارعة اذا أحسن صوغها ورميها بدقة نحو الهدف وفيها يستعرض استئساد
الفرنسيين الذين قعوا أمام الالمان ويذكر فيثي التي استسلمت وهدنت
وضاجعت الالمان غداة الهزيمة ، ويذكر ثورة فرنسا القديمة ودعوتها
للاخاء والمساواة والحرية وضياع هذه الشعارات فيقول :

.. هذه الراية هل مازالت الالوان فيها تحمل الرمز القديم
هذه الراية كانت ذات يوم رمز ثالوث مقدس
الاخاء المساواة وماذا؟
كانت الراية الحمراء أيضا من معاني ذلك الرمز العظيم
فلماذا هذه الراية ملأى بالرقع
ولماذا حملت ألوانها معنى الفرع

غير ان المشكلة العميقة التي يسقط فيها الشعر الالتزامى هو اللجوء الى الحاجة العقلية والتحليلات الفكرية التي تقربه من القضايا المنطقية .
يقول الشاعر من قصيدة عنوانها «تصور وقبور» التي تعتمد على هذا الحجاج الفكرى يقول :

بين هذا الظلام يولد شعب يطلب النور أو يريق الدماء
وجد الأرض جنة لسواه فتغاضى عن جنة فى السماء .
ان هذى التصور ستر لعريان بناها وماله من بناء
وطلاء التصور لو حللوه أيقنوا انه دم الأبرياء .

كذلك فهو يلجأ الى الخطابية الحادة التي تعتمد على «فرقعات الالفاظ» والنبرات الحبابية التي لا تطل على أغوار النفس بل تذوب دخانها باهتة يفسد الرؤية الشعرية ويخفق مسراها الى داخل الذات وتقتصر الرؤية على الرؤية السطحية التي تطل على الخارج فقط . حين يقول كذلك فى قصيدته «صراع ودموع»

لغة الدمع لم تعد منطق اليوم غجفف دموعك الماضيات
نحن نحيا كأننا حشرات فى كهوف تموت فى ظلمات
نكبت الغيظ فى الصدور ونبدية خفاء فى هذه البسمات
.. لن يريح النفوس الا انفجار فصراع مروع الصرخات
هى حرب الحياة اما حياة أو ممات يكن معنى الحياة

ولكن الشاعر حين يحاول ولوج نافذة القلب ويتسلل بتفضيته على مهل ويصوغها فى اطارها الفنى ويعتمد على النداء الهامس الاسيان الذى يعطيه قدرة من معطيات الفن فان تفضيته تستطيع تحقيق ذاتيتها وهو حينئذ يكون قد ساهم فى المشاركة الجادة فى مشكلاته التي عانها مساهما بها فى وجدان الجماهير معتمدا على اللمسات الموحية التي تحمل شحنات دالة .

يقول الشاعر فى قصيدته «اصرار»

أخى هل نحن تحت الأرض أم شباب وديدان
أخى يأبىها الإنسان هل فى مصر أنسان
أراهم مسرح الإشباح قد وارتبه ألوان

هي الفـلاح والفـلاح اسـمال واكفـان
هي العـمال والعـمال اجهـاد وحرمان
هي المظلوم والمظلوم لا يجـديه غـفران
ارانا نجـمع الاتـسوات ما للتـسـوب ربحـان
دماا فوق هـدى الخـف برهـان ونـيران
وهـدا الظلم لا يرضاه انجـيل وقـرآن

فـلحظ ان الشاعـر الملتزم قد اسـبغ على التزامه رداء فنيا لم يبتذل
شعره في طرقات الهتافات السياسية . ومثل ذلك قوله ايضا في قصيدته
«الفجر الجديد» .

يارفـيقي . . ونحن جرحان مران يسيلان من دم وصديد
يارفـيقي ونحن روحان حران يضجان في حديد القيود
يارفـيقي انا وانت وبعـى وابـى عـى جماعـة من عبـيد
انا ابكى وانت تبكى ولكن لن يفل الحديد غير الحديد
يارفـيقي ونحن ننحت في الصخر قصورا ونزوى في قبور
افمن يخلق السعادة كفاه يعانى في كهف المهجور
افمن يخلق البطولة والابطال يرضى بعالم مغفور
ياجيوش العبيد ارهقك الظلم فقومى الى الكفاح وثورى

واذا نحن مددنا البصر الى مزيد من العطاء الشعري الملتزم وجدنا
«عبد الوهاب البياتي» الذي جعل من شعره بؤرة تجتمع فيها زوايا
الالتزام الشعري وتطبيقاته لوجه النظر المتفائلة وهو يصهر في شعره
مشاعر أمته ويحيلها في بوتقة فنية تعكس خلفية الشاعر التي تركز على
دعائم التزامية صادقة .

والبياتي سواء في ديوانه «اشعار في المنفى» أو «المجد للأطفال
والزيتون» أو «أباريق مهشمة» تطالعنا فلسفته الملتزمة يقول فيه قصيدته
«أحزان البنفسج» .

الملايين التي تكـدح لا تحام في موت فراشـه
وبأحـزان البنفسـج
أو شـراع يتـنـوـهـج
تحت ضـوء القـمر الاخـضر في لـيلة صـيف

عـــــرار نجـــــد يســـــارفيق
فبـــــكيت من عـــــارى
.. فما بعد العـــــشية من عـــــرار
فالبـــــاب أوصـــــده «يهوذا» والطـــــريق
خـــــال ومـــــوتاك الصـــــفار
بـــــلا قبـــــور يـــــلكون
أكبـــــادهم وعلى رصيفك بهجـــــمون (١)

فالشاعر اذ يختار الرمز «يسوع» «يهوذا» اما يشيع في الملقى
شحنات تاريخية تغنى عن أكثر الكلام وتعطى موضوعه مذاقا خاصا وكذلك
ما يعتمد عليه من الرصيد الذهني في البيت القديم .

تمتع من شميم عرار نجد فيما بعد العـــــشية من عرار . يستغل هـــــذا
الرصيد لتجسيم مأساة فراق «يافا» تتجاوز حدود الانفعال الخاطف
والتشنجات الحماسية ثم تجسيم يافا واختفاء النهار في عيونها والغيمة
البيـــــاكية .

هذه الالفاظ الشفوية ذات الرنين العاطفي الخاص استطاع الشاعر
أن يجعلها طبيعية في حساده الشعري لتؤدي دورها الكامل في خدمة
تضيقته وهو يكمل هذا النغم الاسيان في أغنيته الثانية ليافا التي عنوانها
«اسلاك شائكة» حين يقول :

صحـــــرات حارســـــة الكروم
في اللبـــــل توقـــــظني
فاسمع وهـــــو هـــــرات
ريـــــح الشـــــمال
في غابة الزيتون ناحبـــــة على سمـــــى تعيد
مأســـــاة شمـــــبى الصامـــــد المقهور
مأســـــاة الضمـــــياع

(١) المجد للاطفال والزيتون ١٩٦٧ ص ٤٥

وكان مــــــــــــــــــــــــــــــــركبة تــــــــــــــــــــــــــــــــدور
 بينى وبين الموت فى صمت وإصرار حزين
 أنا لن أموت مادام فى مصباح ليل السلاجين
 زيت ونار عبر مقبرة الحــــــــــــــــــــــــــــــــودود
 حيث الخيــــــــــــــــــــــــــــــــام البــــــــــــــــــــــــــــــــاليسات
 كأنها فى الريح لافطة تشــــــــــــــــــــــــــــــــير
 الى طريق العبودة الدامى القريب

أما حين يتحول الهس الى ضجيج وتتحول القضية الى خطابة رنانة
 فلن ينتقد القصيدة كلمات الشعب والمجد والجيش من الجود تحت صقيع
 الخطابية وتقيم سداً بينها وبين الملقى ويصبح الالتزام لعنة الشعر وخطراً
 حقيقياً يهدده بالضياح كقوله فى قصيدته «المجد للأطفال والزيتون» ص ١٧

المجد للشهداء والاحياء من شعبى
 وللمتمزين الصــــــــــــــــــــــــــــــــامدين
 المجد للأطفال فى ليل العــــــــــــــــــــــــــــــــذاب
 وفى الخيــــــــــــــــــــــــــــــــام
 المجد للزيتون فى أرض الســــــــــــــــــــــــــــــــلام
 وطنى الكبيرــــــــــــــــــــــــــــــــر
 جيش العــــــــــــــــــــــــــــــــروبة والخــــــــــــــــــــــــــــــــلاص
 . . الخائضين اليوم معركة المصير
 والضــــــــــــــــــــــــــــــــارين يد الطفــــــــــــــــــــــــــــــــانة
 المجد للمرضى على سرر البــــــــــــــــــــــــــــــــكاء
 والنــــــــــــــــــــــــــــــــساء الكاحــــــــــــــــــــــــــــــــات
 الامــــــــــــــــــــــــــــــــات

فقد انفصلت العلاقة بين الفن والقضية وتمرغت كلماتها فى وبحل
 الجزئيات الواهنة ذات الخواطر الذهنية الممزقة عن العروبة والخلاص
 وفقدت الكلمات دلالتها وأصبحت ضرباً وقرعاً على الأذان فجاءت أقرب الى
 النثرية والخطابية وجاءت نهايتها منطفئة وصارت مجرد نشيد حماسى
 وقعت فى مرض الاستطرادات المملولة .

ومثلها قصيدته «فى المعركة» مجرد شعارات وقصة -جافة العروق-
لا تثير الانفعال وتقف كالجدار الصلد بين الشاعر والمتلقى وكلماتها تتحول
الى كرات ثلجية متهرئة تفقد حتى نضاعة الثلج يقول :

كانت شعاراتنا كالسما
مخضبة بدماء الزمان
وكنا تطالب باسم الصغار
وباسم الحياة
وباسم المراق
نطلب بالارض للكادحين
وكان رفقاء الصغار
ورود الفند البائعات
وراء الجدار يموتون تحت سياط البقاء
وفى الفسوف المرحضات
وقد اسدل القاتلون الشعار
على سخرىاتهم
محاسنهم تفتيشهم يارفيق

فالكلمات مجردة من اشعاعها الفنى وتحولت الى قطعة انشائية نثرية
وتحول البناء الشعري الى تسطيح للقضية تسطيحا مبتذلا وضاعت الصلة
التي كان لابد من قيامها بين وجدان الشاعر وعاطفته الذاتية وبين تفاعله
الاتصلي خلال قصيدته الفكرية التي وصمت بميسم العزلة وجعلها متعلقة على
السطح لا تملك الفوص الى الاعماق .

ولعل أوضح منهج يبين عن التزام البياتى يتجلى بوضوح فى قصيدة
«عذاب الحلاج» وقصيدة «محنة ابي العلاء» فقد جعل من حياة
الحلاج المصلوب فى بغداد عام ٣٠٩ طريقا يزرع على جذبات تجربته
والحناسه الالتزامى .

فنجد فى المقطع الاول من «عذاب الحلاج» منه يتق عن الاستمرار
فى مسيرة الحياة الرتيبة يتطلع الى حياة جديدة ..

منقطعت في العتمة
تلتطخت روحك بالأصباح
شربت من آياتهم
أصابك الدوار - تلوثت يداك بالحبر والغبار -

وفي «رحلة حول الكلمات» المقطع الثاني يقدم البياتي قضيته التي وقف لها قضية الفداء والتضحية .

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ الصباح - وأكلت خبز الجوع الكانحين.
ثم الذئب - وصائدو الذئب - وخربت حديقة الصباح -
يامسكرى بحبه - محيرى بقربه - يامغلق الأبواب - الفقراء منحوني هذه
الاسمال - وهذه الأقوال - فبد لي يدك عبر سنوات الموت والحضان
والصمت والبحث عن الجذور والآبار - ومزق الأسداف وليقبل السيف -
فناقتى نحرتهما وأكل الأضياف - وارتحلوا - وهانذا أقلب الإصداف .

كذلك يؤكد موقفه من الذين ينضم إلى جوارهم ومن الذين يفتنون في
الصف المقابل :

وضج في خرائب المدينة - الفقراء أخوتي - سيكون فاستيقظت مذمورا
على وقع خطأ الزمان - ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان - حولي
يحوهمون وحولي يرقصون ، أنها وليمة الشيطان بين الذئب هائنا عريان .

ولعلنا نذكر كذلك صلاح عبد الصبور في مثل هذه اللقطة لزواية
التحمل للمسئولية في مسرحيته الشعرية المعنوية «مأساة العلاج» في
«المحاكاة» وصلاح عبد الصبور يحدثنا عن أنه وضع أمام ذهنه قضية
الالتزام في المسرحية حين يقول : «أردت بهذه المسرحية أن أضع مشكلة
معاصرة هامة : مشكلة التزام الفنان . . ثم الوسيلة التي يستطيع بها
الفنان أن يكون ملتزما بحق وهي كلمته التي يطلقها والتي تنتقل من جيل إلى
جيل والتي تزيد معاليها كثيرا على معالية السيف (١)

(١) مجلة الاداب ص ٣ أغسطس ١٩٦٦ من ندوة الاداب .

نجد من هذا الحوار حيث نرى التلاحم بين الواجب الاجتماعى والمسئولية .

ابن سريج : هل افسدت العامة يا حلاج ؟
الحلاج : لا يفسد امر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم
ابن سليمان : يعنى هل كنت تحض على عصيان الحكام ؟
الحلاج : بل كنت احض على طاعة رب الحكام

برا الله الدنيا احكاما ونظاما فماذا اضطربت واختل الاحكام ؟
خلق الانسان على صورته فى احسن تقويم فلماذا رد الى درك الانعام ...

وحين يسأل القاضى ابو عمر الحلاج عن الرسائل التى ارسلها لابي
بكر الماذرائى وسواه ويدعوهم — حسب قول ابي عمر — ان ينتفضوا ويهبوا
ضد الدولة .

يقول ابو عمر : لم ارسلت اليهم برسائلك المسمومة ؟
الحلاج : هذا ماجال بفكرى

عائنت الفقير يعربد فى الطرقات — ويهدم روح الانسان — فسالت
النفس : — ماذا اصنع ؟ هل ادعو جمع الفقراء — ان يلقوا سيف النقمة
فى أفئدة الظلمة ؟ — ما اتعس ان نلقى بعض الشر ببعض الشر — ونداوى
ايها بجريمة — ماذا اصنع — ادعو الظلمة — ان يضعوا الظلم عن الناس
— لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى ؟ — ماذا اصنع ؟ — لا املأ
الا ان اتحدث — ولتنقل كلماتي الريح البسوحة — ولاثبتها فى الاوراق
تجهادة انسان من اهل الرؤية — فعل فؤادا ظلماتا من أفئدة وجوه الامة —
يستعذب هذى الكلمات — ويمر بها فى الطرقات يرعاها ان ولى الامر —
ويوفق بين القدرة والفكرة — ويزاوج بين الحكمة والعقل .

ابو عمر : هل تبغى ان يرتفع الفقر عن الناس ؟
الحلاج : ما الفقير ؟

ليس الفقر هو الجوع الى المكل والمعزى الى الكسوة .

الفقر هو القهر — الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح — الفقر

هو استخدام الفقراء لقتل الحب وزرع البغضاء (١)

مقدّم حول مأساة الحلاج من قضية موت بتهمة الزندقة الى موت من أجل قضية اجتماعية .

ونجد البياتي كذلك في هذا المسار في قصيدته «محنة أبي العلاء»
مأبو العلاء والشاعر كلاهما اضطر الى الاعتزال عن المشاركة المباشرة في
ضجيج العصر والزمان ولكنهما كانا لا يزالان على اتصال حقيقي .

كان زماناً داعراً ياسيدي كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف .
وكنت أنت بينهم عراف — وكنت في مأدبة اللثام — شاهد عصر
سبادة الظلام .

ونجده يخاطب الكلمات داعياً الى أن تتحول الى فعل

فاستيقظي يا صخرة في الصدر يارمحا بلا بيتان
يا كلمات خضبت بالدم يانارا بلا دخان
ولتسكني مسفادع السلطان

ونجد المغني يقول للسلطان كذلك : يا تمر الزمان — أسألك الايمان —
سفاتي رأيت في الأحلام : نأجك منه يصنع الحداد — نعل حصاني —
ويحز رأسك الجلال — ويقول : وتجذب الحقول في شتاء هذا العام —
خالفقراء صلبوا في السبوق — سلطانك المخلوع — وكفروا بالجوع —
ولتضيء المشاعل — ظلام هذا الكوكب الغارق بالاووال والصقيع — هذا
اللاتحوان الذابل — «والسلطان رمز للقهر والحكم الطاغى»

ففي «لكن الحياة عادلة» يقول الشاعر :
الموت عدل — حسناً فلتكن الحياة — عادلة وليمنح الشحاذ عرش
الشفاعة — فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة — والشفاعة مات فوق

(١). مأساة الحلاج — دار القلم ١٩٦٦

صدر الدمية الاميرة مخدر او عاريا ومصطفى الاخر فى الحقل على ساحاته
يخور — مهشما منخور — عيونه جاحظة ووجهه مجدور — يستقرئ الارض
ويمضي باحثا عن البذور .

وهو يخاطب الذين يريدون ايقاف عجلة الارض الدائرة : اذا اردتم
سادتى فلتسكنوا الشاعر ولتحطموا القيثارة — ولتوقفوا الانهار — فعصركم
مضى الى الابد — ولم تعودوا غير اشباح بلا قيود — والارض رغم حقنكم
تدور — والنور غطى نصفها المهجور .

ونستطيع كذلك أن نضيف الى ما سبق أن صلاح عبد الصبور ينتبه
كذلك الى الدور السياسى للحلاج أشد ما يكون وضوحا وما يمنعه من حمل
السيف فى سبيل قنسيته الا لانه يبحث عن سيف يبصر وقد تشابهت الامور :
لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى أن أمشى به

فالسيف اذا حملت مقبضه كف عيما
أصم — موت — أعمى

ولكن موقفه السياسى يبدو جليا فى قوله بأنه :

لا أعرف صاحب تاج — الا الله والناس سواسية عندي من بينهم
يختارون رؤساء ليسوسوا الامر — فالوالى العادل قبس من نور الله ينور
بعضا من أرضه اما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس كي
يفزخه تحت غبائته الشر ..

لكن الالتزام القائم على وصف الكلمات وسرد الالفاظ سردا فائدا
للون والحركة ويعتمد على الحكاية المعروفة الفكرة بدون عدسة شعرية
يتجمع الدلالة الحية للتجربة التى تبقى مؤرجحة تتجاذبها الكلمات الجوفاء
يصبح باهتلا لا قيمة له فى مثل قول بدر شاكر السياب فى قصيدته
«ربيع الجزائر»

سلاما بلاد اللظى والجرباب
ومأوى اليتامى وأرض القبور

أتى الغيث وانحل عقد السحاب
فروى ثرى جـئائعا للـبـذور
وذاب الجـنـاح الحـديد
على حمرة الفجر تغسل فى كل ركن بقايا شهيد
وتبحث عن ظـلـامـات الجـذور
وما عاد صبحك نارا تتفتح غضبي وتزرع ليلا
واثـمـلـاء قـتـلـى . . . (١)

فالقصيد لا تجذب أية مشاعر لدى المتلقى وإنما تبقى مجرد تكرارات
مملة تصل الى حد الرتابة السمة المعتمدة على تقريبات «واكليشات»
سطحية وتفقد كل قدرة للإيحاء والانفعال داخل مسارب الذات أو تلامس
وجدان المتلقى وتفقد حرارتها .

إننا نؤمن بأن الشعر يجب أن يبتعد عن كل مسالك الوعى المنطقى
واسوار الرتابة المنطقية أو وضوح الفكرة الذى يصل الى حد الابتذال بل
لا بد له من التوغل فى سراديب الذات حتى يصل الى الرؤيا الصادقة .

فتأثير الشعر ليس بسبب قضيته مهما يكن من نبل هذه القضية ،
ولا يمكن أن يجعل الشاعر كل ركيزته على البرهان والبيئة والسرد أو نسخ
الواقع ، ويعتمد على الانهمار الحماسى الذى يطفىء حدقة الوعى الفنى .

انه لا بد أن يكشف عنه فى أطوار مضمونه ونحن لا نقصد نزعة
لنعزالية بل نقول كما قال فيكتور هوجو أن الشاعر الذى يجعله بمنزلة النبى
لا يطلب الانعزال اذ ينشد العزلة

Le Prhient Cherche La salitude mais non c'isole ment (٢)

والعزلة إنما هى لأجل تصفية الانفعال وصهر المادة الشعرية المتقاة
حتى تصبح تحت سيطرة الشاعر وأمام حدقته الفنية فعندما يقول شاعر

(١) منزل الانفان ١٩٦٣ بيروت ص ١٩

Le romantisme. Hachete P. 100

(٢)

في قصيدة له بعنوان «هولاكو الجديد» عن مساويء الاستعمار الفرنسي في المغرب .

تركوا السنابل والمناجل في الحقول
ومضوا يجرون النيل
والزراع ينتظر الحصاد
والبيدر المهجور يحلم بالفلال
وصغارهم يتهللون لغلة العمام الخصيب
لكن أغنيته الجهل
انسبتم الحلم الجميل
فعلت هتافات التفال
ومضوا كتائب في الجبال
ليحققوا حرية الوطن الحبيب

فحنس خفوت الشعر وعلو التثيرة السردية المتهرئة والتعليقات الجافة
تعلل لماذا مضت الكتائب في الجبال ، وأنها تريد تحقيق حرية الوطن الحبيب
فهنا انفعال فقد السيطرة على عوامله الداخلية وأصبح خاضعا لينبوع واحد
هو ينبوع الفكر الجرد وأرضه القاحلة الذي يبدو في هذا الصباح الجوف
الفارغ حين يقول كذلك في القصيدة نفسها :

يا من تقوم على المساواة والحديد
أنا لنهزا كلنا بالنار بالدم بالحديد
وببطش زمرك الثمن
ولستوف تبصر ثورة الحق المبين
وتمر عنك مواكب التاريخ صاحبة النشيد
متغنيات بالني بالمجد بالغد بالصمود
مهلا فراعنة النذالة والقذارة والجحود
«أنا نهاية كل جبار عنيد» (١)

(١) مجلة الاداب نوقبين ، ١٩٥٥ قصيدة للشاعر ناجي علوش ص ٤٤

فهنا نجد الخيال الحسير الذى يتحول الى كومة من الاحجار الصلبة
يلقيها الشاعر فيما يشبه السباب .

ولابد لمن يسير على هذا الدرب الخطر والحديث عن القضايا
السياسية أو الاجتماعية التى يعانىها المجتمع أن يمتص التجربة فى شرايين
ذاته ويحتضن العالم الخارجى الذى تتمدد فى اطواره هذه التجربة حتى
لنحس بالانجذاب بينهما ويبيد عن الصور التى تعتمد على الجلبة
والوضوء .

وعلى العكس من ذلك عندما تصبح حقبة الخيال لاقطة للقضية التى
يعانىها الفنان فانها تنصب شباكها حولها وتعطى ظلالا تظل تنبض بالالوان
وتتسلل اليها عن طريق الكلمة النابضة بالاحساس الداخلى الذى يبدو
شاحبا أول الامر ويستكشف فى أثناء الاستمرار فى قراءة القصيدة حتى
تم الماسة وتبدو سيقان المشكلة قائمة على منحنى الذات مما يعطيها
بعدها النفسى وأثرها الحقيقى .

فعندما يكتب هارون هاشم رشيد عن «اللقب» رمز الارض الضائعة
لا يعطيك هتافا أو جلجلة وانما يبدأ متسللا اليك قائلا :

بحيرة اللجين يا بحيرة النقب
يا ملعب النجوم يا متاهة الحقب
أمواجك المعرجات بالكناج والغضب
بالنضال والجهاد والثبات والتعب
قصيدة طويلة حروفها، اللهب
بحيرة اللجين ياوردية النسب
ويانفتح السبنا على مفارق الشهب
يا أنت ياسيوفتنا اللامعة القضب
تهزها زنود اخوة عمالق نجب
بحيرة اللجين يا بحيرة العرب
بحيرة اللجين يا بحيرة السبائل
زاخرة بالضوء والعبير واليسابل

ملهممة الابداع فى الاسرار والاصائل
 بموجك الاخضر بالحفيف بالتمسائل
 اللهمنى يا أنت ياملهممة الاوائل
 وياسخيممة الرؤى سخيمة المناسهل
 يامنبت الفوارس العممالمق البواسل
 كيف تراك بعدنا فى قلب ليل قسائل؟
 عيوننا عليك مازالت فلا تخناذلى

فهنا تتأزر الصور الشعرية فى اعطاء وكيزة راسخة للخطبات الشعرية
 التى تجسد رؤية الفنان لابعاد القضية ويبعدها عن التسطيح والتبريج
 وانما الكلمات الاسيانه تتساعل عن تلك البحيرة التى طرد منها أصحابها
 على حافة الضحراء ويجعل الحديث من الداخل من اطار المضمون لا من
 خارجه وعندها يقول فيها أيضا :

بحينمة اللجين يابحيممة الامان
 انما حملناك على مناكب الحنان
 عبر حيممة قفرة كثيرة الاحزان
 قائلهممة غيومها تمور بالبهتان
 ودرهمنا مطرز بالشوك والصوان
 ولا تزال قسمة التصميم والامان
 الست أنت أمننا ياقبله الزمان
 ياغنوة حبيبة مخنومة الاحمان
 موعدا مع الربيع الطلق فى نيسان
 اذ تنشيدن أروع الاغنائى
 اتفكرين الليل والهواذج المزينمة
 تعميس فى دزويهمنا راقصمة نلحمة
 وزادهما «الوفى» يعلو بالغباء و «الميجنة»
 غريقة فى الضنوء فى خيوطه مستوطنة
 حاملة عرائس الفوارس المحصنة
 والراقصون حولها كل يقنى موطنمة

ورجفة الدبكة والعباءة المثنوية
: اتذكركين؟ أم أضاعنا الليالي المحزنة
فأنت في عيوننا خيرة ومحسنة

فلاحظ أن الشاعر يعتمد على إثارة موجات زاهرة من الذكريات التي
تفجرها الكلمات الشاعرة لتحمل قضيته قضية البلد السليب . فعن طريق
الاصالة والصدق وحسن الاداء نجد هنا التقيد الجزرى فى الرؤيا الشعرية
مأخذة عناصرها من الايدولوجية السياسية ومحتواها الفكرى وتتبع تلكا
الخصائص عن طريق الرؤيا العميقة ترى ذلك حين يقول أيضا الشاعر عن
طريق إثارة الذكريات .

كيف النخيلات التى على طـريق البلد
طـويلة أم انحنت حـزينة فى كمد؟
تزورها بلايل من الشمال تفتـدى
أم انها عارية الامراف فى توجـد
سـاخرة من الزمان الجائر المصفـد
دموعها على الضفاف لوعنة التشرد
وذكريات مهرها خطوط وهم أسود
تلك النخيلات التى من روحها توقـد
ومن عيونها شربت خميرة التمرد
بحيـرتى وددت لو القـباك يا بحيرتى
على أسـنة الرماح فى زخوف أمتى
وملء راحتى البسـنا والنصر فار جبهتى
وفى فمى أغـرودة للمجد للحورية
وكل أحبـابى معى يرددون غنـوتى
وأنت يا صـافية الأمواج يا حبيبـتى
تعانقيني بشـوق لاهب بحـرقة
تعانقني المعاندين رفقتى واخـوتى
وتسحين الحـزن عن جباهنا العريضة
ونلتقى ونلثم الضـفاف يا بحيرتى (١)

(١) مجلة الآداب اغسطس ١٩٦٥ ص ١٠

وهنا نجد الشاعر لم يعتمد على الترتيب الفكرى الا مجرد أو الفوران
الحماسى عن العودة الظافرة مما يصيب قصيدته بالفتور والتبع وسقوطها
فى حبال الخطب الرنانة بل انه طور تركيزه الشعري حيث جعله تجسيدا
لخواطر نابغة «من الداخل» معتمدا على اقامة نقط التقاء عن طريق اثاره
هذه الذكريات مما يعمق الاحساس بالقضية ويعطيها بعدا فنيا ينفى اليها
نبلا وقداسة .

ومثل ذلك الالتصاق بين مادة الشعر الاولى من خيال وعاطفة وتصوير
وشعناات وجدانية وبين المعطى الايدلوجى وانغماسها فى نهر القدرة الفنية
المستغلة للقدرات الذاتية لحركة التجسيد والتشخيص والايحاء ما يعطى
للقضية ثراء وخسبا وأبعادا مواراة بالقدرة على التسلل الى أعماق الذات
نجد «كاظم جواد» فى ديوانه من «اعانى الحرية» يقول فى قصيدته
«فى طريق الشمس»

عبر القرى المتناثرات على البساتين النضيرة
حيث المزارع فى الصباح الحلو هائمة منيرة
حيث المداخل والمعامل والجماهير الغفيرة
حيث القوافل لم تزل تحددو بصحراء وعيرة
مازال يؤنس مسمى ضدى أهزيج مثيرة

ويقول فى قصيدته «اغنية الى صبيحة ١٤ تموز»

يا أحموتى المتحرشين عصرت أيامى كئاسا
هاتوا جراح الامس أنشرها على وطنى صراحا
أنا غمرنا بالدماء سهول دجلة والبطاسا
سنظلّ للسلم الذى لت حمائيه جناحسا

كذلك يفعل فى مختلف قصائد الديوان مثل معركة الحرية ، ولاجىء
ولعنة بغداد ، وتحت ظلال المشنقة وبور سعيد ، والصامدون .

لابد أن تكون هناك آبار قوارة فى أعماق الشاعر نحو قضية مرصودة
فى ذاته ولا تكون وليدة لحظة خاطفة من لحظات الانفعال الحماسية بل تكون

نتيجة ترسيات وتراكمات نفسية شعورية واحساس بالمسئولية والالتزام
البحر الذي يتفجر داخل مسار زمني متكامل يؤدي ذلك الى نمو البناء
التكنيكي والفني للقصيدة الملتزمة مما يعزى التجربة من عموميتها وشيوعها
الباهت الالوان والذي يفقدها طلاوتها .

ان الربط بين الشكل الخارجى والانفعال الداخلى يؤدي الى عدم
تجمد الانفعال وعدم عزل المادة الشعرية .

«ولمعين بسيسو» ديوان صدر عن دار الاداب عنوانه «فلسطين في
القلب». يلتزم فيه بقضايا امته ومشكلاتها الحادة ولكن الشاعر احيانا يلجأ
الى النبرة الزامقة والى ضجة الاحرف وكلما علا الضجيج كلما تمزقت حبال
الترايط. الوجداني بين الصورة والفكرة واصبح الشعر عاريا من مادته الخام
التي تكسبه الطلاوة والتأثير ويتحول الى ركام لا لون له الى قمرات الطبل
الذي قصم القلب يقول معين في قصيدته «تحدى»

انا لا أخاف من العواصف فاعصفى بي يا عواصف
انا لى رفاق فى دمي تدوى رعسودهم العواصف
وتضئ فى عيني خاطفة بروقهم الخواطف
وتسيل من كفى جبارفة سيولهم الجوارف
انا لا أخاف ومن أخاف ولى رفاق يا عواصف

• • •

لقد أقسموا والشمس ترخى فوقهم حمر الضفائر
أن يطردوا من أرضنا الخضراء تجار المقابر
ويحرقوا الاشبان من قنبر المذابح والجارز
ويحرقوا التاريخ من قلم المغامر والمقامر

فنجقق الوطن الكبير لنبا ونزعه من ناي (١)

فلعل الشاعر كان يستطيع أن يجعل قضيتة صناعية كأنها صلاة نفس
حاملة في الوقت ذاته مضمونها الالتزامى حين يجعلها تتخلل داخل ذاته

(١) المعركة. دأز الفكر الحديث ص ١٩٥٢

محو لا المظاهر الخارجية للأشياء داخل إطار رؤية ذاهلة وواعية محدقة
وشاردة بعيدة عن الضجيج والصخب بعيدة عن توليد المعاني الخطابية
وطرقها بأوتار رنانة هنا يكتب الفن جلاله وتأثيره ويوقظ في ذواتنا
المشاركة الوجدانية الصادقة لهذه الأبيات «لسليمان العيسى» في قصيدته
«صيحة الرواد» .

ماذا تريد سماء الوحي من وتر
وفوق صبر بدرى تاريخ الأسى جثا
ماذا؟ أسوسنة في الحقل ضاحكة
أصوغ انداءها للمجلى كلما؟
أباقية من شفاع الشمس غاروبة
أذيب فيها فراغ الروح والسما؟
كفرت بالحقل يؤوى غير زارع
ويحمل الجرح لا شكوى ولا برما
كفرت بالحب ان يتشر غلاته
على حبيبين حمام الذل فوقهم
كفرت بالشمس ان تشرق على بلدى
الا لتظم أرضا مرة وسما (١)

ولمى قصيدته «المدينة المحاصرة» من ديوانه «المعركة» حين يتحدث
عن غزة تحت الاحتلال الاسرائيلى يعتمد على الصورة المركبة بجوها النفسى
وشحناتها الانسانية التى تموسق هذا العمل الفنى الملتزم فى الوقت نفسه
وتحيله الى نبض حى يختلط باللحم والعظم ويعطى توترا نابضا لدى الملقى .
يقول معين بسيسو :

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين
والليل كالشبح يطرُق بالدموع وبالانين
أبواب غمزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الاحباء ناموا فوق أنقاض السفين
وكانهم قبر تدق عليه أيدي النبابشين
ويخطب الفجر المدينة وهى حيرى لا تجيب

(١) مجلة الاداب يناير ١٩٦٠

قدامهما البحر الاجاج وملؤها الرمل الجديد
وعلى جوانبهما تدب خطى العدو المستريب
ماذا يقول الفجر هل فتحت الى الوطن الدروب
منودع الصحراء حين نسير للوادي الخصيب



لسنابل القمح التي نضجت وتنتظر الحصاد
فاذا بها للنسار والطير المشرذ والجراد
ومشى اليها الليل يلبسها السواد على السواد



هذى هي الحسناء غرة في مآتمها تبيح دور
ما بين جوعى في الخيام وبين عطشى في القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الاذلال مغضب أيها الشعب الاسير
فسيطاهم كانت مصائرنا على تلك الظهور (١)
كذلك يفعل سليمان العيسى حين يتحدث عن الغد فنجد غد الشعب
المصوغ في انعتاق منبجس من تبطين التجربة في الذات فتحويل الى قضية
الشاعر الذاتية فنحسها من داخله فننجذب اليها ونحسها قضيتنا فيقول في
تصديده «فدنا» من ديوانه «اعاصير في السلاسل»

اكاد بين ثبائيا الغيب الحـ
دفقنا من النور فوق الارض نسفـ
بالشعر والحب يمنانا نوثـ
وللبطولة ملء الخلد مسرـ
اكاد خلف فـباب الغيب الحـ
... السـاخرون بنا لن يوقفوا قدما
تمسـزقت فوق أشواك النضـال دبا
لم تفكر الصخر والاشـواك والامـ
كلا ولم يتهيب ضعفـها «صنـها»
مهدمـها قبل ان نلقـها متجـمـها
... يا أمتى في ضباب الظلم موعـدنا
ليسحق الحلك الداجي توتـدنا

(١) المعركة - دار الفن الحديث ١٩٥٢ قصيدة «المدينة المعاصرة» .

دعى السـيـاط كـمـا شـبـعت تـبـدنا
ولـيـنـحـطـم مـزقـبـا حـمـرا تـمـرـدنا
أقنـوى مـن المـوت مـن لـلـائـه غـمـدنا

بل ان سليمان العيسى في ديوانه «قصائد عربية» الصادر عن دار الآداب بيروت ١٩٦٠ يجعل صفحاته لخدمة قضية الالتزام نحو قضايا أمته فابتداء من قصيدة «رسالة الى خطيبها في الجبهة» ويا ربابي عمان ، وثوار الجبل الاخضر ، ومن «ملحمة الجزائر الى لبنان» «وبغداد تمزق القيود» نجد الشاعر يفرس احشاء القصائد بمشاعره التي تتوقد في معارك وقضايا أمته .

ويأخذ طريق الالتزام منحى المشاركة الوجدانية في قضية الانسان والوطن حين نرى الشاعر عبد المعطي حجازي يتمنى مشاركة الشهيد جرحه وميته حين يعرض بهدوء مأساوى حكاية الصمت والدم حين يتحدث الطائر الشهيد :

أنا هـنـا أقـبـود كوكـبـي الصـغـير
الأرض تحت الغيم عسكران شاكيا السلاح
هـبـذا هو الحق مـضـى كـالـصـنـجـاح
وهـاـهو البـنـاـطـل يـبـذـو جـثـة بلا ضـمـير
أطـلـقت نـارـى وابتـسـمت للزئـير
أطـلـقت نـارـى ثم قـبـلت الجـتـتـراـح
أطـلـقت نـارـى
كوكـبـي يهـبـنـوى مـحـظـم الجـنـجـاح
أما أنا فلم أزل أطـيـبـو لم أزل أطـيـعـر
يالـبـتـنى يا أيـهـ الطـائـر ريش في جـناـحـك الكـسـير
يالـبـتـنى بعـض الرماـد في طـنـزـيـقـك المـثـير (١)

(١) لم يبق إلا الاعتراف دار الاداب بيروت ١٩٦٥

فكانه يدين نفسه حين يود لو شاركه بطولنه واستشهاده ، وهنا يتخذ هذا الخط الالتزامى ينبوعه من داخل الذات داخل اطار الوجدان الذى يجعل القضية ليست قضية خارجية يطوف حولها كما يطوف الوثنى حول صتمه بل جعلها فى لحمه وعظمه وتحمل مسؤوليته فكأنه من خلال ذلك يحملنا أيضا مسؤوليتنا كما يقول فى قصيدته «دماء لومومبا» حيث يتخذ اطار الالتزام الانسانى الذى يتعدى حدود المكان والقضايا التى تحددها أسوار وطنه الخاص .

انى جلست للرثاء — أكلت خبز كل يوم ثم عدت فى المساء —
وروح لومومبا على المرأة خيط من دماء — لا تسالوا : من قاتل المسيح ؟
انى اعترف أنا الذى قتلته هذا الصباح — حين اتانى فى الصباح طائرا
بلا جناح — مغلل اليدين فى صدر الصحف — قتلته طويت وجهه
وسررت أرتجف .

الشارع المجنون كان لا يزال — يسير فى طريقه اليومى يرسم الظلال
— على التراب ثم يحوها ويقرأ الصحف — بنصف عين ثم يطويها ويطحن
الغلال — بأذرع الموتى ويربط النساء والرجال — بقطرات لا ترى —
ونجاة جاء الزوال — الظل طال — الظل مال — زال تلك ليلة من الليالى
والشارع والمجنون كان لا يزال — يمضى ويطحن الغلال

وحين جاء فى الصباح — أطمعنى فؤاده العارى وأستأنى دمه —
تناشدنى بالله الا أسلمه — لكننى تركته ورحلت ارقب الرماح — وهى
تنوشه وتطوي عليه — قولوا لماذا لم تروا دماءه على يدي — تسرى
كما يسرى الحريق — قولوا لماذا لم يصح بى صائح على الطريق — يا قاتل
المسيح قف — قولوا لماذا لم يكحل عينه يوم الردى مرأى صديق —
يامن جدلتهم فوق رأسه السعف — يامن بكيتم تحت صبواته العميق
تأملوا أكفكم — انى أرى دماءه فى كل كف — والان والليل يكاد
ينتهى بلا انتهاء — أحس انى عاجز عن الرثاء — فاللفظ نفس اللفظ قلناه زياء
فى زياء — والبيع ابلاه وأبلاه الشراء — والصمت أجدى حينما نهتز من

أعماقتنا — وروح لومومبا على المرأة خيط من دماء (١)

وهو يعمق هذا الاحساس احساس المشاركة المتعاطفة الوجدانية
التي تلح على ذاته وتجرح ضميره فتجعله يهتف في قصيدته عن «عودة
فبراير» عن الوحدة التي كانت واغتالها الانفصاليون فيخاطب دمشق
قائلًا:

كأني سمعت صوتا كالنحيب — يصعد من صمت المنازل — فبراير
الشهيد من فوق الصايب — يركض في الصحراء يستنجد بالقبائل — فلا
يجيبه مجيب — كأني سمعت صوتا كالبكاء — هذا الحسين وحده
لمي كربلاء — ما زال وحده يقاتل — معتر الوجه يريد كوب ماء —
والامويين على النهر القريب — كأني أرى دمشق بعد ليلة الغياب —
بيوتها مظلمة وسجنها العالي وضاء — الليل ليس الليل والعقم في كأس
الشراب — والكلمات مثقلات بالذنوب .

العام يادمشق مر — ونحن لسنا فيه — نحن نسير وحدنا في التيه .
ياليثي يا أصدقائي شمعة في سجنكم — ياليثي فكري تلوح من بعيد —
ياليثي غزوة من غزواتكم شهيد (٢)

ان «حجازي» يأخذ طريق الشهداء زارعا على دربه زهور الكلمة
الاسيانه الملتزمة نحو قضية الوطن الذي يقدم لتصيدته له بقوله «في ٦
آيار ١٩٠٦ قدم العرب في بيروت ١٦ شهيدا شنقهم الإتراك وفي ٢٩
آيار ١٩٤٥ ضرب الفرنسيون دمشق وفي ١٥ آيار ١٩٥٨ وقعت
النكبة . . . » ثم يقدم قصيدته «أغنية لشهر آيار» :

نحن . مازلنا نغنى
لك يا آيار يا شمس النهار
نحن مازلنا نغنى لك يا شهر التمني
ونوفى النذر في كل ربيع

(١) لم يبق الا الاعتراف ص ١٠١

(٢) السابق ص ١١٢ .

لك يا شهر الضحى
حاملين الدم خمرًا في جرار
ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض البوار
عليها تطلع قمحا وزهورا وهدايا

نحن نقف أغنيائنا حزنا
ويعشى أهلنا في الأرض هونا
كم علونا العبود كبرا وصبودا
كم منحنا الحبل والتكين صدرا ووريدا
كم سقينا كل يوم نيك يا آيار مساء
قاني اللون جيبا ديدا
يومك الساس في بيروت جبل
نحوه سرنا صعدا
لم ندر وجهها ولم نغض عن الفجاء عيننا
بل غرسناها بعينيه فأغنى وابتسمنا

يومك الخامس عشر آه يا يوم الضحايا والهزيمة آه
يا يوم الجريمة - نحن لم نبخل عليه بدم لكنه ضن علينا بانتصار
وبمراى من دوالينا بمراى من هزار .. انتهينا عنك يا يافا وتهنا
دون أن نشبع من شم العبود رار

يومك التاسع والعشرون يا آيار - نسل عنه الجدار - انه الصخر
نهوى لكننا نحن صمدنا - دون باب الشعب كانت جثث الأبطال حصنا -
كلما الشمس علت في الأفق يعلو الحصن منا - فإذا نحن بقرب الفجر
جندى يري النور وحيدا - وإذا الأعداء ظل وغبار .
... نحن مازلنا نغنى - لك يا شهر التمني - ونعيش العام للعام
انتظار الانتظار - وتوفي النذر يا شهر الضحايا - حاملين الدم خمرًا
في جرار - ناقلين الشمس بالأيدي إلى الأرض النوار - عليها تطلع قمحا
زهورا وهدايا - عليها تبسم يومًا للصغار (١)

فهنا يواجه «حجازي» وجه الحياة المعاصرة بقضاياها ولا ينفصل عن

(١) المسابق ض ٩٣

أشكال المحتوى الثوري يستنكر كل ما يمس خاضعاً الدم العربي
وقد نفذ من خلال الأشياء والتواريخ المتراكمة معاً نبض الدم الذي
لمعه الجلادون والطغاة .

وأما الشاعر «كيلاني سند» فله ديوان كامل طابعه الالتزام وهو
«قصائد في القنال» بقضايا أمته وقد كتب له مقدمته أحد سدنة فكرة الواقعية
ومن أصحاب الفكر اليساري هو محمود أمين العالم الذي يؤكد في مقبلة
الديوان أنه أحدى الظواهر الأدبية التي تواكب حركتنا الوطنية الضاعمة
وتعكس معانيها وقيمتها وانتصاراتها وأنه معبر عن مواكب تضال بشري
تسعى للتحرر ..

كذلك يكتب محمد أبو الحسن وهو أحد المثابمين للفكر
الماركسي أيضاً دراسة للشاعر عنوانها «قصائد الديوان في
ضوء الواقعية الجديدة» .

وهو يرى للواقعية الجديدة وبالطبع يقصد الواقعية الاشتراكية
أنها تتطلب من الشاعر تعميم الأثر الأدبي وإعادة خلق الفكرة في شكل مجسّد
محسوس يريد بذلك إقامة حاجز بينها وبين الواقعية الانطباعية ويقصد بها
الواقعية النقدية التي يرى أنها تحاول أن تقدم الفنان صورة انطباعية
للعالم المحسوس كما هو مشاهد ومرئي .

وحين نتصفح قصائد الديوان نجد الشاعر يتخذ منهج الالتزام الذي
يبلوره في الإحساس بانتفاضة بلاده وبالرفض لكل محاولة تصفية ارادة
قومه وهو يمضي في انطلاقه نحو أفق جديد فيقول :

أريد أن أمزق الورق
أريد أن أعظم الأشياء كمناسك لتفوق
أريد أن أحمس باليد قبة الإفق
كأني من صرخة نار ود أن ينطلق
تزعجني أيتها الجدران كدت اختنق
تزعجني فني دمي بركان نار يحترق
هنا هنا بأرضنا خضم بحر من عرق
ولهب أنجلبت سماؤنا منسجنة شفق

وصرخــــــــــــــــات منــــــــــــــــارد يحطم النفق
وموجــــــــــــــــبه من الضــــــــــــــــياء تطرد الفسق
بلادنا يامــــــــــــــــاردا من قــــــــــــــــيد انطلق
تقــــــــــــــــدمى ومزقــــــــــــــــى عــــــــــــــــددونا مزق
لا تقبلى القــــــــــــــــيد يعود بــــــــــــــــعدما انسحق (١)

والشاعر فى انطلاقه نحو التفاؤل بفد بلاده يلجا الى الحوار الداخلى.
فى قصيدته «أنا وجارتى» ليعتمد عن ضجيج المباشرة والوضوح فى الدلالة
ويتخذ من الاطار القصصى مخلا لقضية الثقة فى الفد فيقول فى قصيدته:
«أنا وجارتى» .

لا تقــــــــــــــــدمى لــــــــــــــــقى
أنا بذرنا دربــــــــــــــــنا بالزنبق
ستبصرينه غــــــــــــــــدا خيلة من عبق
اتعرفين جــــــــــــــــارتى بثوبها المزق
وكفــــــــــــــــها المشقق
كم قلت لى جــــــــــــــــارتنا ككومة من خرق
غــــــــــــــــدا ترينها غــــــــــــــــدا فى ثوبها المنمق
تضحك حينما النسيم فوق الجــــــــــــــــدول المصفق
يلفــــــــــــــــها بمرفق
فيصبغ السرور منها وجهــــــــــــــــها بمثل لون الشفق
كوكبــــــــــــــــة مؤتــــــــــــــــة لــــــــــــــــقى
حبيبتــــــــــــــــى
اتذكركين حينما رأيتنى مبللا بالــــــــــــــــرق
فقلت لى مــــــــــــــــارخة لا تطرق لا تطرق
حملتــــــــــــــــها قمحــــــــــــــــا فغاصت فى المحيط الازرق
لا تطــــــــــــــــرق
فماتت لى صفــــــــــــــــف سلفــــــــــــــــة بين الهجير الحنق
جذورها مــــــــــــــــتــــــــــــــــدة فى الارض فى تعمق
عند الهجير أحتــــــــــــــــى بظلمها المرتــــــــــــــــق

(١) بُشاند فى الغنال — مكتبة الشرق ١٩٥٧

خبزي وخمسي والرتاق
 والفي غيبانية. حياي
 يتهافتون على سيوالي
 أنا راسي مالي
 راسي يطن به الفراغ لقد ولدت بلا خيال
 وبلا تجارب. انها بقت التفاسال
 أنا لست اعين بالفضال
 أنا راسي مالي
 امشي اردد كان عمي كان خيالي
 وقطيعتا. وابي يعزق سوطه ظهر الرجال
 وقصصونا. قد عرقلت سير الرياح ولم تبسال
 هي مثلنا هي لا تبسالي
 أنا راسي مالي
 جوعى وثرثرون تحت عمارتي عدد الرمال
 يتظلمون الى نوالي
 وعيونهم محمرة بلهاء من سهر الليلي
 أنا لا ابسالي أنا لا ابسالي
 أنا بسوف أهتف يارجسالي
 عدد الرمال
 . . . قلبي به ذهب. يشع
 في أصبعي ذهب يشع
 وساعتى قطع الليلي
 جيدي ويجدي أبي وخيالي
 عنهم ورثت أنا الليلي . . . (١)

(١) في العاصفة - عالم الكتب ص ٢٦

«الالتزام والفن المسرحي»

لعل المسرح يتيح للفنان من الموضوعية ما يهيء له عرض الكثير من الأفكار والآراء على الساحة المثلية مستغلا مايتحه الحوار من نبضات حيوية .

لقد راح كتاب المسرح يغيرون كثيرا من منهجيتهم ووضع أساس التزمى مرتبط بقضايا عصرهم عن طريق خشبة المسرح ونتيجة لعمليات التحويل التي يعيشها مجتمعنا في مختلف تواجده وعن طريق التوالد والاحتكاك بين مختلف الثقافات أنتج المسرحيون مختلف الطرق لأقامة مسرح متصل بجمهوره وقضايا فوجدنا «الحكيم» يترك التجريدات الذهنية التي كانت تطالعنا في مسرح الفكر ، ووجه فنه المسرحي نحو واقعية المجتمع ومشكلاته في واجهة عريضة تشمل مختلف المناحي التي يثيرها التفاعل المستمر في تيارات المجتمع فوجدناه في مسرحية «الصفقة» والأيدي الناعمة ، وإشواك السلام مثلا حيث يحاول تعميق الهدف الفلسفي للتأثير بتغييرات المجتمع وهو يستمد موضوعاته من الواقع المباشر لحياة الأفراد في المجتمع وهو يطبق ما أصبح ينادى به من أن الأدب الحي الجديد والذي هو أمل المستقبل هو الذي يستمد حياته من الأوراق الخضراء وليس من الأوراق الصفراء ويرى أن الأدب الجديد سيكون منبثقا من خلال التجربة الناقصة بالحياة ليعمل في مصنع لجنى في معركة لفلاح في حقله ، ويرى أن كل من مر في تجربة إنسانية أو فكرية وهيأت له ظروف مجتمعه قديراً مقبولا من المعرفة تمكنه من التعبير عنها فيجب أن يعبر عنها بإخلاص وأمانة (١) وقد طبق الحكيم ذلك فهو بعد أن ترك المسرح التجريدي أو المسرح الذهني كما يجب أن يسميه والذي قلبي فيه أهل الكهف ورحلة إلى بغداد . نجده يتقدم بخطى طيبة نحو المسرح الاجتماعي الأيجابي والذي يتجلى فيما سبقت الإشارة إليه من مسرحيات .

يقول الدكتور محمد مندور : «ويعمد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية ايجابية جديدة كان لابد أن يتفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، فهو شديد التأثير بالتيار الاجتماعي الغالب دائما بحيث يمكن

(١) أدب الحياة مارس ١٩٥٩ .

اعتبار أدبه صدى للحياة — فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة إلى الأمام تجيز لنا أن نقول أنه قد انتقل إلى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف وهو المسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية «الأيدي الناعمة» التي تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش ومسرحية «الصنعة» التي تحاول أن تتفق وثقة الشعب في نفسه وقدرته على هزيمة أعدائه فتجد في أحداها التنديد بالقطاع والتغلب على الأوهام والخوف والفرح التي كان عهد القطاع الطويل قد غرسها في نفوس عامة الشعب وفي مسرحية «الشواك السلام» يكشف الحكيم عن العقبات التي يقيمها رجال المخابرات في سبيل عرقلة السلام بين الدول بل وبين أفراد المجتمع الواحد ويرى أن كشف هذه الأضاليل يعتبر أساساً لاقامة السلام والمحبة والاءاء بين البشر أفراداً ودولاً (١)

بل أن الحكيم ينتبه إلى أن المجتمع يصهر الفنان في بوتقة أحداثه ويدفعه دفعا إلى المشاركة عن طريق الكلمة في قضاياها التي تمر به فتراه يكتب في مقدمة مسرحياته التي طبعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» يقول :

«وهذا الكتاب يعرض صور الأشخاص والأوضاع والأخلاق ماصدر من وحى المجتمع المصري في أعوامه التي تخلفت عنها الحرب العالمية الأخيرة ويظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية تزعج المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع ، هكذا كان الحال أيضا بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى فقد كان المجتمع المصري وقتئذ يهتز لأميرين : الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب ، في ذلك العهد دفعتمنى تلك الهزة حوالى سنة ١٩١٨ — سنة ١٩١٩ إلى كتابة تمثيلية أسماها «الضيف الثقيل» ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية نقدية ... ثم كتبت حوالى سنة ١٩٢٣ — سنة ١٩٢٤ قصة تمثيلية أخرى هي «المرأة الجديدة» عن طرح المرأة بالحجاب . .

(١) مسرح توفيق الحكيم — نهضة مصر ط ٢ من ١٢٢ .

ماكادت الحرب المالية الاولى تبعد شقتها وتبدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى الى التغير الهادى والتطور الطبيعى حتى اتجهت الى مصدر آخر هو الانسان فى افكاره الثابتة فى كل زمان ، كان ذلك منذ عام ١٩٢٨ . حيث أخذت فى كتابة تمثيلات «أهل الكهف» و «شهرزاد» «وتهم الجنون الى» (١)

ويعلق حسين مروه على مسرحية «الطعام لكل نم» قائلا : «قضية انسانية نبيلة وعظيمة وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج هذه القضية فى عمل مسرحى . . . ومن الجدير بالتقدير أن يفهم الحكيم قضية الجوع فى العالم اذ يقول على لسان الشاب طارق «عندما نلقى الجوع سنلقى فى نفس الوقت استئثار الانسان للانسان»

ثم أن يفهم الحكيم قضية الحرية أيضا حين يقول على لسان حمدي «مع أن إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض عبودية الافراد وعبودية الشعوب . الطعام هو الحرية . يقول على لسان الشاب طارق بأن «من لهم مصلحة فى السطوة على الناس والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجوع» ، أن الجوع سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية وهم يفضلون بطل الجهود والمال فى تدعيم اسلحة الدمار التى تريد فى انتشار الجوع (٢)

وتطالعنا من المسرحيات الالتزامية بسوق مسرحية «لمساء جبيلة» لعبد الرحمن الشرقاوى ونلاحظ أن الكاتب لم يلجأ الى التقرير أو المقاطع الخطابية أو الحوار الذى تطفئه التعقيدات الذهنية التى نكرن دائماً المشقة التى تختنق عليها فنية الاديب بدعوى عرض الفكرة السياسية أو الاجتماعية فينقد رؤيا فنية تتوهج بالايحاء أكثر من رصف الالفاظ الصلدة التى تكفى فى جهدها بتقليب الفكرة وعزلها عن اطرافها الفنى فى صخب ضجيج الكلمات الحماسية .

«فلمساء جبيلة» رمز لمساء الانسان العربى فى كل مكان تحت برائن الاستعمار وهى نموذج لانفتاح الالتزام على قضايا المجتمع الكبير والمعاملة

(١) مسرح المجتمع — مكتبة الاداب انظر المقدمة .
(٢) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى — مكتبة المعاصرة
بيروت ١٩٦٥ ص ٤٠ .

الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج ، ومع ذلك فالكاتب يسقط أحيانا
فى فخ الخطابية وتعرية المضمون من إطاره الإبنى فى هذا الحوار الذى
نجدّه بين مصطفى وجبيلة حين يحدثها عن ملاحظته ثبات الصفحة التى
تقرأها وعديم استمرارها فى القراءة .

جبيلة : تتشابه الصفحات ياعمى كأيامى تماما
مصطفى : ماذا عساك قرأت فى صفحاتك المتشابهات
جبيلة : قصص الشقاء
مصطفى : مازلت أصغرىا ابنتى من مثل هذا الحزن
جبيلة : إنا لست أصغر من كثيرات سبون على الحياة
مصطفى : حق

جبيلة : فى مثل سنّى يسقط الآلاف من شهدائنا وعلى الشقاء
مع الدم المسفوك هتافهم «تحيا الجزائر»



فهنا تحول الحوار الى شكل عار من الروح لا يفساء بالحدس الفنى
الذى يعبق الأحاساس بالمأساة بل طفى على الظهر فى ذهنية مبتذلة عند
هتاف بتحيا الجزائر فقد طغت الفكرة على البعد الوجدانى واعتمدت
على الصياغة الخارجية الصاخبة فى هذا الهتاف وفى النثرية أيضا
فى الحوار الاتى كذلك حين يخاطب «مصطفى» «جبيلة» حين ترمى
كتبها .

مصطفى : أحييت ؟ ماذا تفعلين ؟
لن الجزائر يابنى فى حاجة لثقتين
جبيلة : ان الثقافة زيفت فى هذه الكتب اللعينة

والشرقاوى برغم بأن يجعل واحيدا من الفريق الثانى مثلا للضمير
الذى يجب أن يستيقظ يفعل ذلك حين يجعل «جان» الشاويش الفرنسى
شاهدا على قومه المستعمرين وذلك مما يعطى بعدا جديدا فى استكشاف
داخلى يقبض على الركائز الخفية فى الحدث ، ولا يبعد عن حرم الرؤيا
الفنية وبمثل ذلك فى «وطنى عكا» ومن غير تعجل للثانية نذكر قول جان
حين يخاطب زميلا له :

دعنى اقل لك اتنى وسط الانين قد اكتشفت حقيقتى أجل اكتشفت
حقيقتى وسط الانين .

حيث الرجال الصامدون يعذبون ويرفضون
هم يرفضون الشر والمساة والالم المبرح والقضاء
هم يرفضون بلا تردد
وهناك حيث يعزبد الجانى على جسد الضحية
وتحمل الانسان للالام فوق تصور العقل المتحد
حيث الدماء تسيل من بدن المعذب فى ابناء
وبلا توجع - او تضرع
وهناك فى برج الفظائع والفجيرة والمآسى البربرية
فى ذلك السجن الذى قد كان قلعة برباروسية حامى المسيح
حيث المسيح يعود يصلب من جديد كل يوم ألف مرة

هناك فى هذا السعير انا اكتشفت حقيقتى وخديعتى
مبروك : «باهتمام» ماذا اكتشفت هناك فى هذا السعير
أتى السجنين أتى أسير مستباح مهدد وبلا ضمير
أتى حقير مستذل لا بطل أتى أعيش بلا ارادة

وفى الفصل الثالث الذى يبدأ فى صبيحة المذبحة التى اقامها الفرنسيون
يقتاول الشرقاوى الحدث من جانبه المساوى فلا ضجيج ولا صخب ولا
لعنات تصب على الظالمين ولا جلبة كلمات وانما تنساق وراء الكاتب فى
تعميق احساننا بالمساة وتفجيرها فى ذواتنا عن طريق الخوان
المساوى .

عزام : لا .. فلتبلغ الف لعنة
عودنى الى البلد الذى اقبلت منه وبلغى عنا السلام .
عمار : «كمن يتلو قصيدة» بالله يا ربح الظلام
الشاعر وعزام فى شرطة الجزائر وهند بطلة من بطلات الجزائر وهى
خطيبة عمار .

فنجذ حجرة فى بيت «بوحرير» ويدور الحوار بين «عمار» الكيمائى
عمار : «يكمل» واذا مررت على الحقول الخضراء يا ربح الظلام
هند : «مناظرة خشية أن تبكى»
عمار لا تكلم بقيتها فتلك قصيدة تخرى دموعى المستكة ولمسا
رنين فاجع يبكى الاجنة .

عمار : «يكمل» واذا مررت على الحقول الخضراء يا ربح الظلام
ورأيت اوراق الخيلة لا يداعبها التسيم وتوجدت أن الكومة

الخضراء باتت كالهشيم ورأيت حبات الندى أصبحن كالدمع
 الهتون فسلى الاصيل الشاحب المهزوم والفسق الموهج
 والمساء
 وسلى الخمائل والربى وسلى السماء ...
 فماذا سمعت حديثهن عن المآسى والدماء
 عودى الى البلد الذى اقبلت منه ويلغى عنا السلام بالله
 يا ربح الظلام

فالتابع المساوى لذلك النشيد الحزين والذى يرسم خطوط الصورة
 الاليمية للشاعرة الاستعمارية نحسها عن طريق الجذب الخفى لهذه الريح
 السوداء المغمورة فى المأساة كأنها أمواج متلاطمة متزاحمة بأنفاس حارة
 مصبوغة بلون الدم تطل علينا من كل ناحية ببروز المأساة فمن طريق العالم
 الخارجى للابطال الذى ترسمه خيوطه الخائقة . هذا الحوار المساوى
 يكتسى الالتزام برداء نبيل من الحزن الغامض الخفى الذى يجعل التبرد
 والصراع والتحفز تتجاذب كلها لتصنع رفض العربى لتلك البشاعة الرهيبة
 التى تاتى من بشاعة الاستعمار نفسه .

ونلاحظ مثل هذه الروح الشامخة بالمأساة بعد أسر هند ويدور حوار
 بين جاسر وجبيلة . فمن طريق التسال الى نفوسنا بذلك الحوار الذى
 يكشف عن الامل المذبوح للخطيبين هند وعمار كان الكاتب لا يريد اشراكنا
 فى الاحساس بتلك المسألة الخاصة ولكنه يملك القدرة الفنية التى تجسم
 هذه المعاناة الخاصة لتجعلنا شركاء فيها أسرى لها .

جبيلة : أسفى على عمار أصبح ذاهلا من بعد هند .
 جاسر : بل أنت واهمية فعمار له قلب جسور متقد .
 عمار يعرف ما الجهاد وما الفداء
 جبيلة : «شاردة» كانا سيفترنان فى هذا الشتاء بلا مراء .
 كانت تسير فتخطى النظرات لوجهات . حالة بأثواب
 الزفاف .

كانت تقول له سنبنى عشنا فى مخبأ فوق الجبال . حتى اذا جاء
 الزمان الحلو . وانحسر الشتاء سيكون هذا العش قصرا رائعا مثل
 «الخيال» .

جاسر : «بفجرا قجاة» لا تكلمى
 جبيلة ، لم عدت تصرخ ؟ هل أخافك؟

جاسر : اسكتي
جميلة : أنا لا أخاف
جاسر : لو اننا نبكى سعادتنا التي راحت لراح العبد في هذا
البكاء .

ويعترض البعض على أن اتخاذا الشاعر الملتزم شخصيته معينة
بالذات بدون الحديث عن الشخصيات الأخرى التي شاركت في عبء
الكفاح أو أن يتحدث عن شخصية كجيلة بالذات
لا تزال حية بيننا . يرى أن ذلك ليس من حق
لحمل مضمونات الحياة في القرن العشرين مهما قصر عن غيره في الرمز
والخيال والوتفة الفلسفية والقوص في باطن الوجدان» (١)

وطني عكا

في هذه المسرحية يتناول الشرقاوي الفترة ما بين صيف ١٩٦٧ —
١٩٦٨ بعد ظروف النكسة ، وتحدث عن حق الإنسان في وطنه وفي
أرضه . أي أن هذا العمل يتناول قضية الأمة العربية كلها قضية
فلسطين والتعصب الاسرائيلي .

وتدور أحداث المسرحية في أحد أحياء اللاجئين بغزة وعن طريق
الحوار تتجسد المأساة بأبعادها وعن طريق الأشخاص يقيم الشاعر
شرخا ضحيا في جدار القبلد واللامبالاة ليفتح الأعين على آخرها على
الجرح الفائر في قلب الإنسان العربي .
من أحد المقاطع الدرامية في حوار أم رشيد وليلى اللاجئين اللتين
تعيشان على أرض غزة يتجسد روح المأساة .
أم رشيد : كل شيء هاهنا كان جديدا لم يزل .

هذه النكبة والذلة والحزن الجديد
وتركنا منزل الأجداد في عكا وعشنا هاهنا تحت
الخيام .
وتركنا خلفنا الماضي كله
وعبير العمر والأحلام والموتى تركنا كل شيء .

(١) السابق ص ٨٧

ليلى : كنت طفلة

لم اكن افهم ما معنى ضياع الناس فى جوف العراء
لم اكن اعرف الا ان هذا لفنة يصنعها سحر خبيث
ضد بعض الطبيين ... لم اكن اذم شيئا غير ائى
صرت من غير وطن
وتعودنا هنا ان تمتن
تومدنا كلنا ايدينا نأخذ اقوات المعونة
هكذا أصبحت أقتات المذلة

ام رشيد : هكذا صرنا جميعا غرباء
وفى هذا الحوار يرسم الصورة الاولى للذين
يقتاتون خبز الغربة ويفتسلون بدموع النكبة .
وتطالعنا شخصية حازم الكهل الفلسطينى الذى ظل يصرخ مناديا:
وطنه عكا وهو يحكى لابنته ليلئ بعد غودته من سجنه وتساله ليلئ عما
جرى له فيقول :

حازم : ائى صرخت بهم هناك : اريد عكا
ان لم يكن بد من السجن الرهيب عكا ما اريد
ان لم يكن بعد بد من التغليب حتى الموت فارموتى على
هضباتها

قالوا ستبصرها وترجع بعدها
وحملت فى جمع عديد
ورأيت عكا من بعيد
ماكدت ابصر نورها حتى استبدت فى الجنون .
ياتورها الوضاح كيف أضأت من بعدى لقوم آخرين؟
ياريحها لم تخفقين بكل أنفاس الحياة الى رثائ
الغاصبين؟
وصرخت يا عكا لقد عاد الطريد مكبلا وقدأ يعوق.
بلاقيود

فأخذت فى الاصفاذ معصوب العيون الى الحدود
وعلى الحدود رميت فى آخذ السجون هنا بغزة .
واستجوبونى : اينها الشيخ الوقور لقد اثرت الامنين.
انا اثير الامنين؟ لكنهم لم يأمنون؟
لم يأمنون واراضهم محتلة وحقوقهم منهوبة
مجزاؤهم ان يلقوا
وظللت اصرخ فيهم لم يأمنون وتأمنون؟
ولكنهم معلقوا

وهناك في زنزانتي أبصرت أرتال الشباب الغاضبين
كانوا هنبالك يصرخون ويهتفون ويسألون :
أنا هنا في قبضة المأساة يخترم العدو صدورنا
والاصدقاء يمزقون صدورنا
ياويلنا ياويلنا
لم تمسكون بنا وأنتم هنا هنا اعواننا
أعطوا السلاح رجالنا ونساءنا ليقاوموا ان هوجموا
من انتم
أنا هنا أسواركم لا تهدموا أسواركم
أم ان اسرائيل نضرينا هنا بينكم
انتم بهذا تهدمون حصونكم . بل تدعون عدونا
وعدوكم .

ولعلنا نلاحظ اخلاص الشاعر الذي يدعو إلى نقد الاخطاء التي
يقع فيها قومه فهي تمثل بحق أن الشاعر نبى قومه فلا يكتفى بترويق قضيته
والاعلان عنها بالصياح بل يتعمق المأساة ويلصقها بآلامه ويوجه نقده لكثير
من العوامل التي تتجمع لتسبب الشرخ في جدار الوطن كما نجد في هذا
الحوار

الرجل : اسرائيل تعد العدة كي تهجم
غسان : نحن قهرناها من قبل
الرجل : ومتى نحن قهرناها؟
غسان : نتيجة الساعات والخمسين
الرجل : يا عمى هاهاهاها! لصدق هذا ماغضبان
أو في هذا الحوار الناقد كذلك :
رجل : جيشنا المصري في سينا منبسط
زميل : ان شرم الشيخ قد عادت لنا .
زميل ثان : ما عرفنا أنها ضاعت ولكننا عرفنا أنها عادت في ليلة أمس
وفى مثل هذا الحوار
حازم : تحق جميعا متهمون فلسطين ضيعها الصمت
مقبل : بل الكلمات
حازم : قلت الصمت
غسان : جميعا العالم ضيعنا ضيعنا صمت العالم
حازم : لو سكنت ظلمات الزيف وقرع الطبل

وانطلقت كلمات الصدق تضيء الليل
تدوى فى الافق المتبدل كالطلاقات
ما سكنت العالم عقا بعد
ولسقطت كل الانتعة قناعا من بعد الآخر
لم يسقط بعد قناع واحد
فلئن لم تسقط كل الانتعة الخداعة فانتزعوها
وانتزعوا معهم وجوها تسكن فيها

ويستمر الشاعر فى تمرية الزيف الذى ارتشيناه فترة من **وجيشنا**
وينزع الجلد المتهرىء الناضج بالكذب والخداع وتعصيب العيون .

رشيد : اسمعوا صوت العرب
انه يعلنها بشرى باننا نطلق النار على نل ابيب
اننا نؤحف كى نحتلها
ولقد نحتلها قبل الغروب
ام رشيد : او حق ذاك يا بنى يارشيدي؟
الف بشرى يا عربي

ماجيد : «صارخا منحيا الترانزيستور» اسمعتم؟
الطريق الان مفتوح الى قلب دمشق
حصارم : يا ضلال. الكلمات

جيشنا يزحف بالنصر الى نل ابيب
ربما يحتلها قبل الغروب
جيشنا ارتد الى شط القناة
الطريق الان مفتوح امام العصابة الاشرار
مفتوح الى قلب دمشق
اى انباء تصدق؟
ظلمات ظلمات

كلمات تجعل الانسان لا يعرف شيئا ما على وجهه
اليقين
هكذا يستط فى الهوة بغثة
كلمات تملأ الدنيا ضبابا
كلمات تملأ الحلق ترابا

كل هذا من حصاد الكلمات الخادعة
اين يستخفى سماع الكلمات الساطعة

فالشاعر يحاول شق الواقع الصخري الذي تقوقعنا فيه ذات فجر
 زيف فهو يريد ازالة هذه التراكمات المعقنة التي سدت تيار الرؤية الصحيح
 للاشياء بهذا النقد القاسى . يريد أن يشعل فى وُأح جماهيره المصاننا
 الواعية حيث يبدأ مخاض جديد يتم فيه استكشاف وجودنا العسارى مد
 كل زيف .

وهو فى كل ذلك يعرض بأمانة وبساطة وصـدق كل ما يرجو
 اللاجئون . بيت وظل وامن وبدون صخب الادعاءات . وجزس الكلمات
 يؤدي مالم يؤده البساسة يوما حين يقول على لسان ليلى :

ليلى : كل الاكاليين التي وضعت على جبهاتنا تيجان شوك
 اترى وجدنا كى نعيش معذبين مطاردين مشردين
 غرباء فى وطن النجوم
 اضياف مأدبة اللثيم
 انا حلمنا ذات يوم أن نعود وان نعيش كما يعيش
 الاخرون .

لا شيء أكثر من حياة الآخرين
 ماكنت أحلم بالنعيم
 ماكان لى كالاخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم
 بل كنت أحلم أن أعيش بعزتى فى موطنى
 وأرى أبى يرتاح فى شيخوخته
 ماكنت أطلب أن أشرد من زمانى فى التشرذ
 ماكنت أرجو أن أموت كما قضى شمشون فى أنقاض
 معبـد

قد كنت أرجو أن أعيش بساطتى وكرامتى
 لا شيء الا ان أجاوز محتتى
 لا شيء أكثر من حياة الآخرين
 لا شيء الا أن يكون لنا تراب
 ماكنت أحلم بالسحاب
 لا شيء الا أن يكون لنا وطن

وطنى هو المبكى الذى سالت عليه جميع انواع
 الدموع
 وبنوه تحت الحائط المهذوم قد مدوا يديهم للجميع
 وطنى الذى أعطى الحضارة خير ما تزهو به من
 معطيات

وطني الذي منح الخليفة كلها نور الحقيقة
 وطني الذي من أرضه شعث منارات الزننات
 العظيمة من قديم . . .
 قد صار كالشحاذ يستجدي وأنتم ننظرون
 وهو يلتفت بلباقة كذلك ليلتمس لتقصيته أنصارا حتى عند الطرف
 الإخر كما سبقت الإشارة لذلك في مأساة جميلة فهو يجعل مارسيل
 الضابط الاسرائيلي يحس بالندم وعبء الجريمة — ويرى يصيحب الحق
 أمام ناظره . . .
 مارسيل : «هكذا نحن استعدنا اورشليم»
 كذا عدنا الى الهيكل نشري وتبيع
 هكذا عدنا الى المبكى نغنى ، ورقصنا فوق أطلال
 سليمان الحكيم . . .
 في رحاب المنجد الأقصى الذي يملأ وجدان ملايين
 رجال ونساء مسلمين . . .
 قد شربنا خمره النير على قرع التراتيل الحزينة
 وجعلنا المذبح القدسي دارا للبقاء
 قد تحدينا قداسات المدينة . . .
 وعلى أسوارها حيث تطوف اليوم ارواح النبيين
 العظام . . .
 حيث مازالت بقايا من دماء الشهداء
 عربد العشاق في المبكى غدا عش غرام . . .
 أرجيو : «باشفاق» ما الذي تصنع يا مارسيل؟ ما هذا؟ كفى
 فلنعد للبيت فوراً أننا جئنا هنا كي نتسلى لا لكي
 نجهد نفوسنا . . .
 مارسيل : حاربوا نسيئاً واهتموا اورشليم . . .
 اجتمعوا كل يهود الأرض في جنة اسرائيل كي نبني
 ملكاً يتوهج . . .
 اجعلوا نجمة داود لكي تعلو من فوق الهلال
 اجعلوا النجمة من فوق الصليب
 كل هذا باطل أيضاً وتبض الريح باطل
 ما الذي تجتبه من هذا بجنابير اليهود
 نحن لا نجني سوى بغضاً من هذا وحقدا يتاجج
 ويناقش الشاعرة بضراحة كوضح النهار قضية الاستشهاد والعمل
 القدائي وعن قيمة العملية وعن المأساة الدامية التي تتجدد كلما

اصطبغت الارض بدم فداىي فيما يديره من حوار بعد مقتل الفدايين ما حجة
وقبل هذا الحوار الفائر بين «ايمى» الصحفية لاجنبية والتي تألفت مع
هؤلاء الفدايين

«ايمى» : قبل مات؟ كيف اصدق؟
اجنون ذلك أم حكمة

غسان : سيظل دم الشهداء هنا فى ارضك يا وطنى علما
يخفق فى ليل الاحزان ينبضة قلب المستقبل
سيظل يؤج هنا بالنور ويصبغ وجه الفجر دما

ايمى : تظلم ارضي وسماي بعدك يامقبل
رئيسيت : نستعود لنجمل جثمانى بطلى معركة الجبر الان
ايمى : مقبل اصبح جثماننا
أو هذا حق

اجنون ذلك أم حكمة
اية موسى تغشى العالم
قديس الثورة ذو العشرين ربيعا والطم الوردي
الطائر فوق جناح الامل الحلو الى ارض المستقبل
كعصفور الزمن الذهبى
تقساء نبي

فى هممة اقوى العرسان

غسان : ذلك قدن الثورة فينا يا ايمى

ايمى : لا بل هذا خطأ الثوار . اجتبي

غسان : بل ظلم العالم يا ايمى

ايمى : اشرح لى العبرة من موته

ايموت لتصبح ميتته رقبا دمويا للواقع

ما ابشع قدر الانسان

ليس العبرة أن تستشهد فى معركة ضد الظلم

لا يامقبل

ان العبرة فيها تكسب

لم يكسب اخذ من موته شيئا يامقبل

ان الثورة لم تتقدم به لم تكسب الا الحشرات ولوعة

يفتقدونك

لم تكسب جزءا من ارضك يصلح حتى قبرا لك

غسان : الثورة مازالت تتعلم يا ايمى هي تخطو أول خطوة
وسوف تدربها العثرات

ايمى : «منفجرة» أفيقوا بعد ولا تمشوا فى النوم الى حرف الهوة
الثورة لا تحتاج الى نكراكم اذ انتم شهداء
بل لسواعدكم احياء
للثورات قوانين نحكمها فى كل مكان

انتم من ضيع مقبل
كلامكم ضيع مقبل
تركتم مقبل كي يقتل
أخرجتم ماجد كلكم حتى اندفع الى المأزق
انتم مثل غراشات تتساقط فى اللهب المحرق
الكلمات مستحرقكم

غسان : الكلمات تمجدنا وتخلدنا
الكلمة هي مجد الانسان
ايمى : أو قبر الحكمة ياغسان
هاهي ذى كلماتكم اذ تتجسد
تخيل الرجل الى جثمان
مقبل قتله الكلمات
«وتنهال باكية» حبيبي قتله الكلمات

غسان : الكلمات تقى الان طريق الشعب
رشيد : حياة الشعب سيصعبها موت الشهداء
دعنا نستطع في ليل الجنة يالينور
يقضى طريق الشعب الكاذب كي يصنع قبحي البخيري
فلنضرب ايضاً لنضرب

ولعل أصقى جويهر للرؤية الشعرية التي تجذب كل طاقات الانسان
لنضربها في حريق النار العربي وتجذب وجدان المأساة ونخرج من اقوال
الياس السلحق المروع بتور الامل الذي يصب ذواتنا ويقضى على لزوجة
ماء البحر الذي مازال يعانق انماها من خلف أسوار جدران الياس
ومزارة الهزيمة حيث يضعنا الناعز على قمة الجرح في نهاية مسرحية
بعد موت رشيد وتحزن أمة وتحزن ليلي الفاجع عليه .

أم رشيد : أنا ذى الان مكان ابني رشيد
هو ذا مدفعه الرشاش «تظهر مدفعنا من ثيابها»
انى اجمل المدفع كي اضرب طول العير مثله
وغدا نزه من هذا الدم المسكوب جيرة

وتضىء القبر زهرة
هكذا تصنع للعالم فجره
هكذا تولد في الدمع ووسط الهول والرميح فلسطين
جديدة...
«ليلي تقف بعيدا وحدها باكية»

حازم : ليلي ابنتي ماذا دهاك؟ قفي هناك ووزعي هذا السلاح
الليل يتبعه الصباح
تصف المقاومة انهزام وهو قبر الشائرين
لتقاوموا بجميع ممالك الجنان من البسالة
قد حالف القدر النذالة ربما زحفت لتهمنا النذالة
فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
لا لا نحيب ولا بكاء
أنا بذلنا كل ما في طاقة العينين من دمع سخبن
ولانتم الجيل الذي هدم الهزيمة انتم أمل الوطن ولا تنفخ
الجيل الذي لن يمتن
لا لا ذموع فما عساكم تعرفون عن الدموع
أعرفتم دمع الخضوع؟
... أعرفتم دمع المهيض اذا تجاهاه الطريق
ماذا عساكم تعرفون عن الدموع؟
أعرفتم دمع المحاصر وسط أفياء النعيم
عيناه تكتحلان لكن لا يصد ولا ينال
... فلترفعوا هاماتكم نحو السماء
اني أرى النصر الجديد يلوح من خلف الدماء
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشماع
أني أرى زياتنا يخفقن في الأفق البعيد
وهناك عكا والقلاع
وهناك يبتسم الشراع
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشماع
ها نحن يا وطني نعود اليك من تيه الضياع
وطنني هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد
عكا لقد عاد الطريق مقيدا وغدا يعود بلا قيود

كذلك نجد الشرقاوي في مسرحية «الفتى مهران» التي تدور حوادثها
في قرية مصرية إبان حكم المماليك الجراكسة في القرن الخامس عشر

ويالترغم من البعد الزماني الذي تدور فيه أحداث المسرحية فإن الشاعر
يستخدمها ككاذب ورمزاً لكثير من المبادئ الالتزامية ويصب فيها موقفاً يراه
الالتزامياً تجاه الثورة وتجاه العمل الثوري وهل يكون داخل إطار حدود بلاده
أم من الممكن نقل هذا العمل الثوري خارج الحدود .

كذلك يتخذ موقفاً من كل حاكم يرتقى في أحضان الحاشية ويضيعون
منه ثوريته التي كان يؤمن بها فنجد «مهران» يطلب من «هاشم» أن يسرع
لللقاء هذا الحاكم فيقول :

مهران ! قل له ان عمالك باسمك
حطبوا كل الذي تؤمن به : الذي كافحت طول العمر له
نزعوا حبك من كل مكان كنت فيه أملاً
ولهذا لم يعد في كل قلب غير ظلم بالخلاص
منك أنت أنهم قد بذروا اليأس المعقيم
ولهذا اختلط الظل مع النور فما يعرف الحق من الباطل
بعيد
ولهذا فعليك الآن ألا تتردد
في اجتثاث الشر من حولك مهما كلفك
أننا ننذر انذار الضديق
أنه لو ظلمت الحال على هذا لشاع اليأس واليأس مفضل
فلقد يستسلم الشعب لانياب العدو
دون أن يدرك قرقاب واضحا بين انياب أعاديته وظفر
الاصدقاء (١)

ويقول كذلك :

قل له أن عمالك قد طاردوا الصديق من القلب
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب
وما عاد جنان بعد بهجس — بسوى الزيف
وهذا كله من حصاد الخوف : هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينطق فيها من عبارات الولاء
ان هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك
فاعتراس صارخ ممن يحبك
لهو خير ألف مرة من رضا كاظم غيظ يرهبك

(١) الفتى مهران الدار القومية ١٩٦٦

وهو يتناول قضية تصدير الثورة ومحاولة السيطرة على الآخرين
وسوق الجند الى حرب في ارض ليست لهم وبلاد تنكرهم وينكرونها فنرى
هذا الحوار .

صابر : انتى اوشكت أن أنضم للجيش لكى أضمن قوتى ومعاشى
لعلى

فمير ابنى قلت فى آخر لحظة
كيف هذا زبنا مت هناك

فوق ارض لم تكن ارضى ومن تحت سماء لم تكن يومنا
نستنمى

قلت لا يا ابنى يا صابر لا عد يا ولد
فلتمت فى هذه الارض التى انت ابنا
انها قد ائبنتك انها مهما تكن احنى عليك

وائل : وطن الانسان ما يمنحه المسكن والعزة والامن وهاتين
هنا كالغرياء

نحن فتيانا وفلاحين لا نملك من ارض الوطن
قيس ذراع

صابر : ثم هب انا ذهبنا فاتنصرنا ثم مدنا
سيعود الرجل الفلاح منا

ليرى الديدان والاعشاب تفرش حقله وامراته
اصبحت تعرف غيره

واذا اطفاله لا يعرفونه

والشباب تزعمته وردية متفائلة دائما فى غدا مغزول من خيوط الضوء
الذى تسكبه قطرات الدم المشعة من اجساد الضحايا عندما يقول على
لسان مهران :

مهران : مهما تكن سحب الشقاء كثيفة فلنا ارى الزمن السعيد

وزاء كثران الشفق من خلف أطباق القمام

... وغدا تجلجل فى المراعى الخضراء افراح الزينة
غدا ستزدهر الحياة

غدا سترقص فى السهول غرائس الامل الجميل
وسترتع الحملان آمنة على صور الحقول

واذا الحياة رقيقة كطراوة اليرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات اصدااء التوايح

... هو ذا البشير يكاد يصدح خلف قبابات النخيل
وصداه غير النبل حين تدب زهور البرتقال

بديبية الهمسان في الاوصال كالخمر المعق
حيث السنابل لم تزل خضراء تنتظر الربيع ولا دموع
والقلب يهجع حالاً تحت الظلال — بقدم اعياد الحصاد

واذا كان الفتى مهران تجسيدا للقائد الباحث عن العدالة والسلام
لكل الناس في ظلال الحياة وقد تهرته ظروف قاسية فأصبح أنموذجاً
للبلبل الثائر الرافض الذي قهر مرغماً فان «الشرقاوي» يطلق مفاهيمه
السياسية والاجتماعية في كل حوار يجسد المضمون ويتحمل في أطواره
مسئوليته كفنان ملتزم .

واذا نظرنا إلى مسرحيات أخرى تحمل سمات الالتزام نجد «سعد الدين
وهبه» في مسرحيته «المسامير» التي كتبها عقب نكسة يونيو وما أصاب
الامة العربية من هزة في أعماق الذات وجدنا مسرحية «المسامير» تحمل
في مضمونها دعوة إلى القتال وجمل السلاح .

ثم يكتب مسرحية عنوانها «سبع سواق» التي نشرتها مؤسسة
دار الشعب بالقاهرة وكأنها تصيح في دمناء لماذا لم نقابل بعد أن مر على
الهزيمة عامان وهو يخلص في نقده الكثير من قطاعات المجتمع ويحملنا
جميعاً دم الهزيمة وهو يستعرض تاريخنا التضالي وما حققناه — قديماً —
من انتصارات لتكون ركيزة ودعوة مخلص للسير في الخط الصحيح .

كذلك نجد مسرحية «زهرة من دم» تجعل من العمل الفدائي خطها
الواضح وتعرض لهذا العمل الفدائي الذي تفجر صاخبا بعند أحداث يونيو
المؤلمة .

وكتب يوسف ادريس «البرافير» وكتب الفريد فرج «حلاق بغداد» .

وكل هذه المسرحيات وسواها تلتزم بقضية الفرد والمجتمع والعلاقة
القائمة بينهما وتؤدي مفهوم الالتزام وكل كاتب مسرحي ملتزم بقضايا عصره
وملتزم بحياة مجتمعه، مفروض عليه القدرة على إيضاح أفكاره والقدرة على
إيصال المضمون الاجتماعي أو السياسي لآخرين فلا يفرق قضيته في حوار
الرمزية أو تجميع المفهوم للشخصيات مع غموض التركيب الفني الموصل
للفكرة أو جعل الشخصية تبدو مبهوشة الأفكار تحوم حول الغرض ولا تقرب
كما يجب الغرض داخل الذات الإنسانية وجعل الرؤيا من الداخل وليس
مجرد اعتماد على موقف خطابي تنيره رنين الكلمات فلا بد أن يتوفر في البناء

المسرحى الخلق الفنى والمسرحى ويستوعب فى لحظة شاملة جميع الابعاد الفكرية والفنية والقدرة على صوغها وصيها فى اناء جسد منصهر فى بوتقة الادراك الواعى لقضايا العصر بحدقة واعية شديدة الحساسية .

فعلية ان يعرف الخط التفضالى والتغيير الاجتماعى الذى يدور فى إطاره المجتمع ويلتمس لمسرحه مكانه الصحيح وسط هذا الاطار .

ونرى انه من حق الفنان أن يعرض لمختلف زوايا القضية التى يعالجها ويعرض باخلاص نحو التزامه للصراع الدائر كما فعل لطفى الخولى فى مسرحية «القضية» والتى تتبنى فكرة اصلاح المجتمع والقضاء على العنف والتفسخ الذى يخنق مشارب الحياة الكريمة ولكن العلاج تختلف النظرة اليه هل يكون بالتغيير الجذرى والقضاء الكامل لكل المعتقدات والاحكام السابقة التى فرضت مقدما على كل نبض فى المجتمع باعتبار ان الاصول السيئة لابد من اجتثاثها حتى يستقيم الامر؟ أو أنه من الممكن الاصلاح الهين الذى يحتفظ بمسلمات المجتمع فى اتظلمته مع العمل على التغيير الهادئ؟ ومهما يكن الطريق الذى يرتضيه الكاتب فانه يكنى اثاره الازدهان للتفكير ووضع علامات بارزة على منحنيات الطريق فيقول لويس عوض فى معرض تعليقه عن هذه المسرحية «وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا «القضية» لطفى الخولى هى فكرة الادب الهادف كما يسمونها فى بلدنا وهى فكرة تقويم علي التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه وبالمصير الانساني بوجه عام وبالمصير الاشتراكي على وجه التحديد (١)

(١) دراسات فى النقد والادب — المكتبة التجارية ببيروت ١٩٦٣.

«الالتزام فى الرواية»

لعل الرواية بهدزتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادرة فى نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضايا التى تتصارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها وتستطيع المساهمة الجادة فى تعميق دور الفن فى كشف النقاب عن العلل والادواء .

ونستطيع أن نعتبر كنموذج لوجهة النظر الالتزامية الكاتب الكبير نجيب محفوظ ولعل اختيارنا له ناتج من إثراء الضخم الذى أفنى به الفكر العربى على طريق الرواية الخاصة وأنه نقنسه قد صرح بأن أفكاره تتخذ من أرض الواقع جذورها الخصبة ونتيجة طبيعية للمعيشة الخصبة له وأن أفكاره متابعة من هذا الواقع لأنه هو الذى يوحى بها بل أن الكاتب يقول : «ومع أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم أو حتى وجود مواطن غير ملتزم إلا أن الالتزام بمعناه الاصطلاحي هو الالتزام بموقف تقضى من الحياة» (١)

وقبل أن نستعرض المسار الالتزامى عند نجيب محفوظ نشير إلى الموقف القريب الذى وقفه عبد العظيم أنيس من نجيب محفوظ حين يتوجه بأنه كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر عن القوى الاجتماعية التى تكافح لى تؤكد وجودها أعنى الطبقة العاملة المصرية وفى كل روايات نجيب محفوظ تجد أيضا هذه النهاية التى لا مفر منها حين تخرج البرجوازية الصغيرة تبحث عن حل قردى لنناقضها بعيدا عن الحل الاجتماعى العام أنه يسجل مأساة طبقته ولكنه لا يرى أبعد منها — نعم أن بعض روايات نجيب محفوظ تحوى شخصيات باهتة تتحدث عن الاشتراكية ولكنها اشتراكية حاملة مثالية» (٢)

وتمتد أن هذه مبالغة من الكاتب لأننا نرى أن نجيب محفوظ إذا حاولنا استعراض نماذج من أبطاله تجد روح الالتزام تتمشى فى أوصال سطورهم الجسدة لموقف البطل .

(١) مجلة الآداب يونية ١٩٦٤ ص ٦٨

(٢) فى الثقافة المصرية ص ١٥٤

لعل ما أثار الكاتب هل أن واقعية نجيب محفوظ لا ترتبط ارتباطاً مباشراً
بمذهب سياسي أو يسارية فكرية تعكس مفهوماتها المقتنة سلفاً على فنيته.
بل أنه ينبع في واقعيته عن اقتناع داخلي وإحساس ذاتي من مسئولية كفنان
يعاني مأساة قومه .

فعلى سبيل المثال نجادة في مجموعة قصصه الصغيرة «همس
الجنون» تجد قصته «يقظة المومياء» يثير الإحساس بالمهانة والذلة ويعرنا
أمام هذا التهرؤ والعفن وحين ترى أرضنا التي تقاسمها أعداؤها وتجد
«المومياء» التي تصرخ ثائرة لما أصاب الفلاح وهي رمز لمصر بالطبع تقول
له «ما الذي ذهأك؟» ما الذي ذها الأرض فجعل أعزتها أذلة وأذلها عزة
وخفض السادة عبيدا والعبيد سادة . . . وكيف تنجاس على ابني أيها العبد؟
خبرته بعصاك لأنه جائع ودفت أخوته إلى ضربه أيجوع في مصر
أبناؤها؟ (١)

بل أنه يقف ضد هذه البرجوازية الجشعة في روايته «ميرامار»
حينما يتسامن طلبة مرزوق الإقطاعي الموضوع تحت الحراسة قائلاً : هل
تركت الثورة جرية لأحد ما يفرّد عليه «عامر وجدي» الصحفي المعجوز بأن
الحرية في ظلال الثورة أصبح لها معنى آخر ليست هي جرية البرجوازيين
في تكوين أحزابهم ولكنها حرية العمال والفلاحين أملا برضى هذا دعاة
الماركسية وعشاق العمال والفلاحين الم يثبت فيها أن البرجوازية على
اختلاف أنماطها من طلبة رزق إلى سرحان البحيري هم أعداء الثورة وأن
الفلاحين أو مصر كما يرمز الكاتب بشخصية «زهرة» أمل الثورة ومستقبلها . .
مستقبلها . .

أن نجيب محفوظ جعل ميساره احتضان بالواقع المصري والانطلاق من
ردية مشاكلته التي يعاني منها وجدانه أزاء مختلف التناقضات التي تتماوج
داخله مع الرصد الواعي لكافة الظواهر المعوقة أو الدافعة لحركة التطوير
ولا يعيبه إطلاقاً جعل محوره حول البرجوازي الذي يحاول التغاد من طبقة
ليطّل على طبقة أخرى متخذاً من أشجار اللباب هادياً ومرشداً فان ذلك كله
داخل الإطار العام للعمل الفني بل أنه كان قاسياً تماماً على هذه الطبقة

(١) همس الجنون ص ٩٧

المتسلقة كما يبدو في شخصية «محبوب» في روايته «القاهرة الجديدة» التي أسماها فيما بعد «فضيحة في القاهرة» الذي يمثل مأساة البطل المتمرد وانهزامه الذي لا يجد سبباً له بالرغم من أنه يحمل شهادة كلية الآداب. فيفاجأ بتفسخ الحياة الاجتماعية «المسألة لا تعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها هل لديك شفيق؟ أنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة؟ أن أجبت بنعم فمبارك مقدما وأن أجبت بكلأ غلتول وجهك وجهة أخرى» (١)

ومع ذلك فما يزال الأمل والتفاؤل الطريق للتخلص من حالة الفليان هذه التي تغلف الرواية على يد «على طه» مثلا حين يقول : «ليكن جهادنا كله لمصر وكيف تحول أمة من عبيد الى أمة من الأحرار» (٢)

ففي هذه الرواية نجد تحفز الوطن وتيقظه ساعة تأزم الحالة التي كان عليها عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية .

كذلك نجده على سبيل المثال كذلك في «خسان الخليلى» نجد حسسه النسيانى والايديولوجى بأهوال الحرب التي عانى منها الجميع وتجدده شاجبا العفن الذى يفوح داخل الأقطاع والرأسمالية حين يقول : «ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار الى مستوى الحيوان الأعجم ولبست أذى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جيباع لا يدخل بطونهم ما يقيم أودهم ، جهلاء لا ترتفع عقولهم عن أدغجة الدواب ، مرمى تستوطن الجراثيم أجسادهم الهزيلة لم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا؟ فان للحيوان على سادة الزيف حقا فى الغذاء والمأوى والصحة لا مرأى فيه ولم يقر بمثله للفلاح» (٣)

كذلك تجده في «وفاق المعق» يقوم بتشريح دقيق وأمين لتلك الفترة التي عاناها شعبنا أبان الحرب العالمية الثانية لينجس في النفوس كره الإبتعمار وبغض الإحتلال الذى حول الشرف الى دسار .

(١) القاهرة الجديدة ص ٨١

(٢) السابق ص ١٦٧

(٣) خان الخليلى ص ٧٧

نجد أحمد راشد المحامى يفلسف فكرة فلسفة ماركس مع دوراتها فى
إطيار البيئة المصرية حين يجىء على لسانه قوله : «نحن شعب من
الشحاذين ... وحفنة من أصحاب الملايين فليس يتاح للشعب غير العمل
الوضيع أو امتنان الشحاذة ولست أدري كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء ،
وهم يعلمون ان غالبية قومهم جباة ... جهلاء ... مرضى . ألم يخطر لبهم
ان ينادوا ببدا المساواة بين الفلاحين والحيوانات مثلا» خان الخليلي
ص ٨٦ و ص ٨٧ .

بل ان أحمد راشد يجعل أمله مركزا فى انتصار الروس فى الحرب على
ألم تحريير العالم من كل قيود الاستغلال «ص ١١٥» .

بل ان أحمد راشد يصر على الدفاع عن حقوق الفلاح حين يقول : لماذا
لا يطالب الفلاح بحقه «الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للإنسانية فلا
يمكن ان يطالب بشيء ، ولكن خليك بكل انسان اهل لشرف الإنسانية ان يمد
يده ليرفع عن كاهله المتهاك هذا الضغط «ص ٨٧» و «ص ٨٨» .

وفى خلال الحوار المستمر بين أحمد عاكف والمحامى الشاب أحمد
راشد ممثل الانتباء الى اليسار ترى بداية تأثير الفكر الماركسى على الظروف
الاجتماعية حين يقول لعاكف : لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد غرض النجاة
من أمراض الحياة الجنسية التى تلغى فى حياتنا الدور الجوهري ، ونهيج
له ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى اليس كذلك او عندنا
يقول :

.. ويرى كارل ماركس ان العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير
العالم طبقة واحدة متمتعة بالضرورات الحيوية والكماليات الإنسانية وهذه
هى الاشتراكية .

ولا نريد أن نستخرج من الحديث عن كارل ماركس والاشتراكية ان
الكاتب أصبح واقعيا اشتراكيا بقدر ما نريد أن نؤكد أنه فى عرض هذا
المنهجيات الفكرية كأنه يلتزم بالرابطة الخشالية والمشكلات الوطنية عن
طريق اللجحات والاشارات المختلفة التى تضيء فى أثناء الحوار .

ويعلق غالى شكرى على هذا الحوار قائلا : «الفنان يلخص بهذه
الاسطر أحد الانتباء الهامة فى ذلك الوقت هو أن الفكر الماركسى أصبح
التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية ، ومن ناحية أخرى أصبحت

الثقافة هي الرباط النضالى الاول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديمقراطي والمعرفة. ضد الرؤية الميتافيزيقية» (١)

وفى الثلاثية التى تتكون من «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» حيث ينمو الانتماء اليسارى بعد الحزب الوطنى والوفد ، فى قصر الشوك تتكون معالم البطل «كمال عبد الجواد» حين يتحمل مسؤولية قومه المكبلة بقيود العبودية اليوم توفيق نسيم ، وأمس اسماعيل صدقى وأول أمس محمد محمود «لك السلسلة المشؤومة من الطغاة التى تمتد الى ما قبل التاريخ كل ابن كليب غربته قوته يزعم لنا انه الوصى المختار وأن الشعب قاصر .

بل إن نجيب يكاد يدفع الى الدعاية للفكر الماركسى فى السكرية حين يقول «عدلى كريم» فى حديثه :

حسن أن تدربوا الماركسية ولكن تذكروا انها وان تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع جتية الظاهرات الفلكية . انها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم فواجبنا الاول ليس فى أن نتفلسف كثيرا ولكن فى أن نملأ وصى الطبقة الكادخة بمعنى الدور التاويخى الذى عليها أن تلعبه لاتقاذ نفسها والعالم جميعا .

المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة. وحين يمتلئ وعيها بالآيمان الجديد ويمسى الشعب كله كتلة واحدة جمع الإرادة الثورية فهناك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

يقول غالى شكرى «وكان اليسار الإيجابى المتكامل هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ كى ينقذ مصر من إزماتها الاجتماعية ، كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى «بين القصرين» فلم يرتفع فيها إلى المستوى الثورى الشامل للقضية الوطنية والشخصية الاجتماعية معا ، وكان هذا

(١) غالى شكرى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ ص ١٠٩
سبتمبر ١٩٦٤ .

اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت «كمال عبد الجواد» فى «تحرير الشوق» فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك . ثم جاء هذا اليسار فى السكرية واقعا حيا متطورا مع أحداث الفن والتاريخ» (١) .

وفى «القاهرة الجديدة» وفيها يرى أربعة من الجامعيين مأهون رضوان اليمينى وعلى طه اليسارى المؤمن بالاشتراكية والتقدمى محبوب وأحمد بدير . فتجسس أن الاشتراكي هو الذى يسير فى طريق الصدق والصراحة ، ويؤمن بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة وموقف على طه من الأحزاب يكشف أساسا آخر من اشتراكيته فايما أنه بالمجتمع يعنى عنده أن ينضم إلى حزب سياسى له مبادئ اجتماعية ، ولما كان هذا الحزب غير موجود فلا مفر من انتظاره» (٢) .

كذلك نجد نجيب محفوظ فى «بداية ونهاية» نجد شخصية «حسين» الذى يدرك شقاء أمته ويخرج من إطار ذاتيته إلى إطار المجتمع كله وهو يقرأ كتابا فى الاشتراكية لماكدونالد ويرى أن النظام الاشتراكي لا يتعارض مع الدين وقد أعطته هذه القراءة زادا فكريا .

وحين يركب «حسين» القطار إلى طنطا نجده قد «أرسل بصره من النافذة نارا من أفكاره لمرأى الحقول تتراعى حتى الأفق والخضرة يانعة نافرة بهيجة تميل رؤسها مع الهواء فى موجات متصلة .. ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامدة الصابرة الخيرة فيذكر دون وعى أمه وأنها كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرقها بأسنانه . وتفيجت عيناه فخابت عن ناظره بهجة المنظر ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة ، وأسرت المتجلدة ، باللعجب أن مصر تاكل بنيتها بلا رحمة ومع هذا يقال عنا أننا شعب راض هذا العمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا هو الموت نفسه لولا الفقر لوصلت تعليمي هل فى ذلك من يشك . الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذه وراثية

(١) التلمنى ص ٢٢٢ .
(٢) د. محمد حسن عبدالله — رسالة دكتوراه ص ٣٨٦ الواقعية فى الرواية المصرية .

لمست حاقدا ولكنى حزين على نفسى وعلى الملايين لست فردا ولكنى أمة
مطلومة» ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

ولعل الدكتور محمد حسن عبدالله كان على صواب حين قال «ومن
ثم يصير من الصعب أن يقال ويسلم بما يقال من أن نجيب محفوظ كاتب
البرجوازية وأنه محدود في نظره لحركة المجتمع يتركز على البرجوازية
ومواطن الضعف في المجتمع ويهمل الحركات الصاعدة إذ ليس المهم هو
شخصيات الكاتب وإنما موقفه من تلك الشخصيات وأفكاره التى أتيج لهذه
الشخصيات أن تعبر عنها» (١) .

بل لعل الدليل الاوضح على التزام نجيب وسيرة في خط المعاناة
لمشكلات وقضايا المجتمع ما جاء على لسانه في رده على سؤال وجه اليه
يقول «مقدم السؤال» بهذه المناسبة أذكر انى سمعت ناقدًا كبيرًا يصفك
في ندوة بأنك مؤرخ أكثر منك فنانا ، لان أعمالك خالية من وجهة نظر معينة
تعرض من خلالها الأحداث والشخصيات وكان يشير الى الثلاثية بالذات .
ما رأيك في هذا الوصف ؟ فأجاب نجيب :

وهل يعرض المؤرخ التاريخ بغير وجهة نظر ؟ أين هو هذا المؤرخ ؟

وبالنسبة للثلاثية اعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة تجددها في خط
منير معين للأحداث يمكن تلخيصه في كلمتين بأنه الصراع بين تقاليد
ضخمة ثقيلة وبين الحرية في مختلف أشكالها السياسية والفكرية ، وتنتهى
الثلاثية بموقف معين لا يصعب على قارئ ولم يصعب على أى ناقد تبينه ،
ووجهة النظر في العمل الفني تعرف بالاحساس إذا ما أهمل التعبير
البنائى منها ، ولا اعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في
شئ معين واضح .

ويعود يسأله ومن يتبعى لأعمالك أرى أن اهتمامك الاجتماعية
والسياسية تزداد قوة ووضوحا مع كل كتاب جديد . . فيرد نجيب .
لهذه الاهتمامات موجودة من زمن بعيد . . . ونهى واضحة حتى في الروايات
التاريخية (٢)

(١) الواقعية في الرواية العربية ص ٣٨٢ .
(٢) مؤاد حوارة عشرة أدباء يتحدثون — كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥
ص ٢٨٤ .

وعلى ذلك فنستطيع القول أنه بالرغم من أن ممثلي روايات محفوظ أبطال برجوازيون لا يعنى أنه برجوازي النزعة وأنه ممثل البرجوازية بل أنه يتخذ من الإبطال تكأة لعرض نماذج فكرية تتصارع وتتجادل ويستمر هذا الجدل ينمو في إطاره أفكار الكاتب الاجتماعية والسياسية ومشكلات الضغوط المختلفة والتي تتجلى على وجه الخصوص في خان الخليلي، والقاهرة الجديدة، وبداية ونهاية. تم تأني الثلاثية حيث تتضح معالم التزام الكاتب حتى تبلورت فيها الاشتراكية كفاية لنطورنا وعلاج الآلام مجتمعنا كما يصرح بنفسه لمجلة الآداب البيروتية في يونيو سنة ١٩٦٠ في حديث معه.

وهكذا كانت تنعكس المشكلات الاجتماعية والفردية على الأعمال الأدبية المختلفة، وارتباط الأديب بقضايا المجتمع المختلفة نجدها كذلك عند عبد الرحمن الشرقاوي في روايته «الأرض» التي تعتبر تطورا ليومييات نائب في الريف للحكيم حيث تتناول شريحة اجتماعية للفلاحين المحاصرين بأسوار الإقطاع وغائصين في سراديب الفقر في مختلف صورته المختلفة المادية والثقافية يقاومون ضراوة الإقطاع ويصارعون الحكومة كذلك من أجل الحياة، ومن أجل لقمة العيش مع الالتفات إلى كفاح مصر من أجل التحرر من قبضة الاستعمار ومن التحكم في مصايرها.

ونجد نبضات هذا الصراع الحي يتدفق في شرايين أبطال الرواية ابتداء من «عبد الهادي» الشاب الثوي أو «وصيفة» الفلاحة الشابة أو «محمد أفندي» المدرس بالمدرسة الإلزامية أو «محمد أبو سليم» شيخ الخفر السابق أو «الشيخ الشناوي فقيه القرية».

كذلك تمتاز الرواية بأن التزامها يتسلل خفية من بين السطور تعانق الحروف فيه عيون القارئ لتتغرس مباشرة في أعماق وجدانه حاملة جوهر المرأة التي يعانيها الفلاحون وتتجلى كمثال لهذه الدفقات المساوية في قوله «وعلى رصيف الصيدلية جلس الشيخ حسونة مع بعض أصدقائه القدماء فوق كراسي الخيزران البالية».

كانوا كلهم في الغالب من قرى مجاورة وكانوا جميعا مشغولين بأمر الزراعة الجديدة التي تجنبت جسر النهز وهو الطريق الطبيعي، لتخوض في الحقول وتحطم الملكيات الصغيرة وكان لكل واحد منهم أب أو أخ أو عم

أو خال سيجد نفسه بلا أرض بعد أن ينفذ مشروع الزراعة» (١) .

فقد اعتمد على السرد الهادئ معتمدا على ما تحمله النكبات من شحنات مثيرة للوجدان تحمل العطف والمشاركة الصادقة لمأساة هؤلاء الفلاحين وحاملة في الوقت نفسه شعور البغض ودائمة الى الثورة على الطغيان والظلم .

يقول عبد العظيم انيس «وليس من شك أن «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي هي أهم إنتاج روائي صدر باسم هؤلاء الكتاب الأحرار اليوم بل ما من شك أنها وثبة في عالم الرواية المصرية الحديثة . . ان الأرض تتناول أحداث مصر في أوائل الثلاثينيات أي حينما كانت البرجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير في المعارك السياسية والاقتصادية» (٢) (٣)

بل ان الكاتب يقوم بعقد مقارنة بها شيء من التحيز لا يخفى على الإدراك مرماه ومغزاه حين يقارن أشخاص الشرقاوي وأشخاص الكتاب الفقيد «محمد عبد الحليم عبدالله» حين يقول :

«فعند الشرقاوي أبطال إيجابيون تربطهم بالحركة الاجتماعية العامة روابط فهم واضح «يقصد عبد الهادي ومحمد أبو سليم» وإحساسهم بمسؤولية اجتماعية . . أما عند «عبد الحليم عبدالله» فهم أبطال تجمع بينهم الطبقة الاجتماعية ويربطهم السخط على المجتمع والقيم الاجتماعية في كل الظروف ولكنهم دائماً ينتهون بأن يطويهم المجتمع ويهزمهم وبمعنى آخر أنهم أبطال سلبيون لا يحسون بأية وشيجة تربطهم بملايين الساخطين في المجتمع المصري ومن هنا ضلحت عواطفهم» (٤)

ومع ذلك فإن هذه السلبية التي يقول بها الكاتب قد تكون أكثر تأثيراً من الإيجابية لما تثيره من إحاسيس دافعة الى رفض تلك الظروف التي مرا بها البطل في الرواية ولكن الكاتب كما لا يخفى يضع عينيه على فلسفة

(١) الأرض — الجزء الثاني — الكتاب الذهبي ١٩٥٤ نادي القصة

ص ٣٠ .

(٢) في الثقافة المصرية ص ١٢٨٣ .

(٣) السابق ص ١٨٧ .

الواقعية الاشتراكية التي تعرض في البطل النموذج المثالي لما يجب أن يكون ، وهذا هو عيب النقد الذي يضع الحكم المسبق على الاثر الفني قبل أن يقوم بنقده نقدا غير متحيز .

كذلك لا يفوتنا الإشارة الى أن الالتزام بطريقة مباشرة تكتفى بأبسط الطرق وأبعدها عن روح الفن عن طريق اللوعظ المباشر والتدخل في الاقتناع بفكرة لا عن طريق ما تثيره الحوادث بل عن طريق قطع الحوار وثشد أذن القارئ وملئها بالحديث عن القيم الفاضلة والشرف والواجب ، كل ذلك يؤدي الى الابتذال والتميع وفقدان الثقة بين القارئ والفنان وهذا ما نجده في رواية الشرقاوى المعنونة باسم «الفلاح» (١) .

وفيها يتناول بالنقد المستغلين من أعضاء الاتحاد الاشتراكي وغيره ممن أمثلة الخطابة المباشرة قوله :

«ما كنت أعلم من قبل أن الحقيقة في حاجة الى كل هذا العناء وهذا النضال لكي تقف أمام الباطل مرفوعة الرأس جبهة الصوت راسخة القدمين ص ١٧٨ أو قوله ، ولكم من دماء سالت عبر التاريخ لان المناضلين تصوروا بعض الوقت أن فضيلتهم وحدها يمكن أن تحبهم ... هكذا سقظ المسيح في الزمن القديم وهكذا استشهد الحسين في كربلاء وهكذا اغتيل لومومبا في عصرنا هذا الحديث» ص ١٧٩ .

وقوله « وما زال عصرنا مسئولاً أمام الاطفال والشرفاء وكل المؤمنين بالقيم الفاضلة ... ما زال عصرنا مسئولاً أمام التاريخ عن انقاذ الانسانية من الهمجية والفوضى والظلمات والتخبط» ص ١٨٠ .

وهنا فقدت الرواية قدرتها على التأثير أو جذبت التعاطف مع القارئ بل تحولت الى نثرية مجة ومخاطبة مباشرة كأن الكاتب فضل اعتلاء منبر اللوعظ بدلا من الفن الذي يكتفى بالإشارة ويقنع باللمح والايحاء ولعل ذلك يتجلى كأوضح ما يكون في قوله على لسان أحد أبطال الرواية «اسمعوا يا أهل البلد احذروا النفاق والخداع ثم يعال سبيل ما تعرض له بقوله والمسئول عن هذا هو عدم وعي الفلاح الذين عذبونا في السجن هم من الفلاحين .

(١) الفلاح عالم الكتي مطبعة الاستقلال .

لو كان عندهم وعى سياسى حقيقى . كانوا رفضوا الامر» ص ٢٨٤ .

فالجبلية بين المحتوى والمحتوى يجب الا تطفى فيها مراعاة
الايدولوجية لانها اقصر من تغطية مساحة العمل الفنى وكذلك يجب عدم
اهمالها اذ لابد من موقف ليكتسب العمل الفنى احترامه .

ولعله يتضح من عرض النماذج السابقة ان فلسفة الالتزام قد
استطاعت ان تشق لها طريقا فى فنون الادب المختلفة ، وهى تسير سيرها
فى هذا الطريق ويساندها المخلصون من النقاد الا ان هذا الذنب وعزم
يحتاج الى ممارسة لان شراء الموضوعات يغرى بالسير فيه والاحتماء
بخصوصية المضمون مما قد يصيب الشكل بالعقم والجفاف وسوف ينعكس
ذلك بالضرورة على المضمون ويفرغه من طاقاته ويشل منه تأثيره .

ولعله من المقبول القول بضرورة المراعاة الفنية بين تناسب الشكل
والمضمون وتجسيده فى صورة نابضة مملوءة بالحياة .

الختام

فى خاتمة هذا البحث نستطيع تلمس الخط المنهجى الذى سارت عليه هذه الرسالة فى دراسة «فلسفة الالتزام فى النقد الادبى» .

وقد بدأت بدراسة «مسارات مفهوم الفن فى مدارس المختلفة» حتى يتبين ما اذا كانت دعوى الالتزام من الممكن تحقيقها من الناحية التطبيقية وهل يملك الفنان حرية الخلق الفنى وتملكه والتحكم فيه حتى نطلب منه الالتزام أولا ؟

ولذلك تتبعت معنى الفن فى مدارس المختلفة النفسية والاجتماعية والجمالية .

وكان من الطبيعى الانتقال للبحث عن «علاقة الفن بالمجتمع» حاولت تحت هذا العنوان اثارة المفهوم الجماعى ومدى صلته بمفهوم الفن مقارنا بين المعيار الاجتماعى وصلته بالمعيار الاخلاقى والدينى مع التركيز على هذه المقارنة فى النقد العربى

ثم عقدت فصلا لدراسة «معنى الالتزام» فى مفهومه لدى الواقعيين الاشتراكيين ولدى الوجوديين ومدى ارتباط مفهومه بالفلسفة الخاصة بعقد كل من الفريقين تجاه الكون والانسان وبينت اى التفسيرين يلتصق بالمفهوم الانسانى .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك عقد فصل لدراسة اثر الالتزام فى النقد الادبى حتى يتبين تطبيق هذه النظرية على الاعمال الفنية فى مختلف مذاهب النقاد .

وإذا كان هذا النقد الذى ارتضاه النقاد مدخلا لتقويم الفن يلقى استجابة لدى الداعين الى الالتزام خارج الوطن العربى فقد كان من الضرورى توضيح الاثر النقدي عند نقادنا العرب وقد تبين ان مسارات هذا النقد ذات شعب متباينة .

فبعض هذا النقد كان دعائه يطبقون فكرة الالتزام نتيجة معتقد سياسى وعن طريق اقتناع مذهبى متصل بأفكار سياسية خاصة فجاءت آراؤهم فى كثير منها نتيجة معتقد سياسى مما أوقع البعض فى مزالق نقدية .

وبعض هذا النقد كان دعائه من يجمع فى نقده بين فلسفة الواقعيين الاشتراكيين وبين فلسفة الوجوديين ويحاول التوفيق بينهما .

وبعض هذا النقد كان رافضا لمبدأ الالتزام تحت دافع الحرص على حرية الفنان والخوف من سقوطه تحت أقدام الجبر وسيطرة الدولة .

وقد آثرت اتما لل قضية وجلاء لابعادها دراسة الاثر النقدي فى تقويم الاعمال الفنية وتحليلات النقاد لهذه الآثار من حيث وضعها فى دائرة الالتزام والحكم عليها بهذا المقياس .

وكان من الضرورى القيام بعد ذلك بدراسة تطبيقية للاعمال الفنية المختلفة من شعر ومسرح ورواية عرضت فيها لهذه الاعمال ومدى التزام الفنانين فيها بقضايا مجتمعهم ونوعية هذا الالتزام ومدى نجاح هذه الفلسفة مع الإشارة الى المزالق الفنية التى يؤدى اليها الخضوع المطلق

وتد حاولت هذه الدراسة تحقيق بعض الاهداف التى تسعى اليها من توضيح لهذه الفلسفة التى تتخذ منها ركيزة لها وحاولت رصد الطواهي المختلفة لها وبيان منشأ هذه الفلسفة ودواعيها وآثارها وتصحيح بعض المفاهيم عنها وتتبع هذه الدراسة ما كتب عن هذه الفلسفة ومدى تطابقه معها أو بعده عن مفهومها الحقيقي

وتد كان من النتائج التى توصل اليها هذا الكتاب الانتفاع بأن نيل الشاعر لا يكفى لانتاج فن نبيل وأن جلال المضمون لا يغنى بديلا عن طاقة واداء مخصصة تلك قدرة الايحاء الفنى .

وأنه من الواجب نمو القدرة لدى الفنان على التشكيل والبناء ، فاذة
توافر كدح العقل الدعوي بالتساوق مع مختلف الأبعاد الفكرية والفنية فإن
التشكيل النهائي يكسب الصورة الفنية نصارتها ويخصيها بمضمونها
لا يعلو على الفنية .^{١٠}

وأنه من المهم صورة الحياة المجسدة في رؤية الفنان على حسب
المفاهيم التي يسترشد بها في أدائه .

وأنه لا بد من الإيقاع الفني المتناغم مع الصور والإنسكان على نحو
يؤدي إلى منح عطاء قوى بدون تدخلات فكرية تفسد الرؤية الشعرية

وأنه لا يمكن الاعتماد على مجرد صلب الواقع وتجيده أو استغلال
موضوعات ذات نبرة خطابية أو إثارة وطنية لا تهب للفن أصالته .

وأنه لا بد للبناء الشعري من استشراف واع لعميق التجربة من
خلال الصياغة العامة التي ترسمها اللوحة الفنية حتى تصبح لكل كلمة
وظيفتها ولكل صورة دلالتها .

وأن هذه الفلسفة وإن كان قد قطن لها في العصر الحديث إلا أن لها
جذوراً قديمة في النقد اليوناني على سبيل المثال .^{١١}

وأن تطور المجتمعات يؤدي إلى شيوع هذه الفلسفة نظراً للعلاقة
الوثيق الذي يقد أفراد المجتمع بتشابك مصالحهم المختلفة .^{١٢}

وأن الالتزام في الفن — على عكس ما يرى سارتر — من الممكن أن
يوجد في مختلف الأعمال الفنية ولا معنى لاستبعاد الشخص منها .^{١٣}

المراجع

- الادب بين المادية والمثالية — بليخاتوف
الادب الثوري عبر التاريخ
الادب العربي في آثار الدارسين — بالاشتراك — بيروت ١٩٦١
الادب للشعب — سلامة موسى — مكتبة الإنجلو
الادب المسئول — رثيف خوري — بيروت ١٩٦١
الادب والفن في ضوء الواقعية — ترجمة محمد مفيد للشوباشي
الادب وفنونه — د. مجيد مندور — نهضة مصر
الادب ومذاهبه — محمد مفيد الشوباشي
الاشتراكية والادب — د. لويس عوض — كتاب الهلال — مايو ١٩٦٨
الاسس الجمالية في النقد العربي — د. عز الدين اسماعيل — دار الفكر ١٩٥٥
الوان — د. طه حسين — دار المعارف
بندتو كروتشه — د. عبد الرزاق بدوي
البيان الشيوعي — موسكو ١٩٦٨
البيان العربي — د. بدوي طبانه — مكتبة الإنجلو ١٩٦٤
تاريخ الادب الفرنسي — ترجمة نبيه صقر — بيروت
اتجاهات الفلسفة المعاصرة — ترجمة د. محمود قاسم
تيارات أدبية — د. ابراهيم سلامة — الإنجلو ١٩٥١
جارت — ترجمة د. عبد الجيد يونس
الجمال في تفسيره الماركسي — ترجمة يوسف الحلاق — دمشق ١٩٦٢
الحياة والشاعر — ترجمة د. مصطفى بدوي — الإنجلو
الحيوان — إلحاحظ — ١٣٥٧ هـ
خصام ونقد — د. طه حسين — بيروت

- دراسة الادب العربي — د. مصطفى ناصف — الدار القومية
 دراسات في الادب — يوسف الشاروني — المؤسسة المصرية
 دراسات في القصة والمسرح — محمود تيمور
 دراسات في الرواية المصرية — د. علي الراعي — مطبعة مصر ١٩٦٤
 دراسات نقدية — حسين مروة — بيروت ١٩٦٥
 ساعات بين الكتب — عباس العقاد — النهضة ١٩٦٥
 سارتر مفكرا وائسانا — بالاشتراك — دار الكاتب العربي
 شروح سقط الزند — ط دار الكتب
 الشعر العربي الحديث — جليل كمال الدين — بيروت
 شيء من الشعر — شفيق مقار — الدار القومية
 طبقات فحول الشعراء — ابن سلام الجعفي دار المعارف
 عرض موجز للحادية — موسكو
 علاقة الفن بالواقع — ج. نيدوشيفين
 علم الجمال — ترجمة أميرة حلمي — دار احياء الكتب العربية
 علم الجمال والنقد الحديث — د. عبد العزيز جمودة — الانجلو
 علم النفس الحديث — ترجمة منير البعلبكي
 العمدة — ابن رشيقي — ١٣٤٤ هـ
 على محمود طه — أنور المعداوي — وزارة الثقافة العراقية — بغداد
 فصول في الادب والنقد — د. طه حسين — المعارف ١٩٤٥
 فصول في النقد عند العقاد — محمد خليفة التونسي
 فلسفة الفن في الفكر المعاصر — د. زكريا ابراهيم — مكتبة مصر
 فلسفة وفن — د. زكي نجيب محمود — الانجلو ١٩٦٣
 فن الادب — توفيق الحكيم — مكتبة الاداب
 فن الشعر — د. احسان عباس — بيروت
 فن الشعر — ترجمة د. لويس عوض
 الفن والحياة الاجتماعية — ترجمة احسان حصني
 الفن والحياة — ترجمة أحمد حمدي — المؤسسة المصرية
 الفن وعلم الاجتماع — د. عبدالعزیز عزت
 الفن والمجتمع — ترجمة ذبح الباب عبدالحليم — مطبعة شباني مخيم
 فن الادب المصري المعاصر — د. عبدالقادر القط — مكتبة مصر

- فى البدء كان الكلمة — خالد محمد خالد — الانجلو ١٩٦١
 فى الميزان الجديد — د. محمد مندور — نهضة مصر
 فى النقد الادبى — د. شوقي ضيف — المعارف
 فى نقد الشعر — د. محمود الربيعى — المعارف
 قبض الريح — المازنى — الدار القومية
 قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — بيروت ١٩٦٢
 كلمات فى الادب — أنور المعداوى — المكتبة العصرية — بيروت ١٩٦٦
 ماركسية القرن العشرين — ترجمة الحكيم — دار الاداب
 ما هو الادب — د. رشاد رشدى — مكتبة الانجلو ١٩٦٠
 مبادئ النقد الادبى — ترجمة د. مصطفى بدوى — مؤسسة المصرية ١٩٦٣
 المجلد فى فلسفة الفن — ترجمة سامى الدروبي
 محاضرات فى الادب ومذاهبه — د. محمد مندور — معهد الدراسات العربية
 محاضرات فى عنصر الصديق والادب — د. محمد النويهى — معهد الدراسات
 العربية
 مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامى الدروبي — دار الفكر العربى
 مستقبل الثقافة فى مصر — د. طه حسين — المعارف
 مطالعات فى الكتب والحياة — العقاد — دار الكتاب العربى — بيروت
 معارك فكرية — محمود أمين العالم — كتاب الهلال — ديسمبر ١٩٦٥
 مقالات جول تولستوى — موسكو ١٩٦٨
 مكسيم جوركى — نجاتى صدقى — سلسلة اقرا ١٩٦٢
 النقد — ترجمة هيفاء هاشم — دمشق ١٩٦١
 النقد الادبى الحديث — د. محمد غنيمى هلال
 النقد الادبى عند اليونان — د. بدوى طبانه — الانجلو
 النقد الجمالى — روز الغريب
 النقد المنهجى — د. محمد مندور — نهضة مصر
 النقد الموضوعى — د. سمير سرحان — الانجلو
 نقد واصلاح — د. طه حسين — دار العلم — بيروت
 النقد والنقاد المعاصرون — د. محمد مندور — نهضة مصر

نماذج فنية — اتور المعداوى — مطبعة مصر
نماذج فى النقد الادبى — ايليا الحاوى — دار الكتاب اللبنانى
الوساطة — للامدى
وظيفة الادب — د. محمد النويهى — معهد الدراسات العربية
يسالونك — العقاد — مطبعة مصر ١٩٦٤.

L'imaginaire - Sartre. Editions Gallimard 1940. Paris.
Aagarde Michard Edition Bordas.
Les Orientales. Victor Hugo. Editions Gallimard 1964.
Le Romantisme - Par Guy Michaud. St. Roch.
Sistuations, Sartre. Gallimrd.
Système des beauxarts. alain - Gallimard.

رقم الايداع ٨٥/٧٠٠٧
الترقيم الدولي ٠ - ٢٣٨ - ١٠٣ - ٩٧٧

طبع عريطين
رواي للاطفال
المصنفه . اسكندرية

